Ghid de concert

EUGEN PRICOPE
VASILE CRISTIAN
IULIU CONSTANTIN SPIRU

Ghid de concert

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
1961

CUVÎNT ÎNAINTE

Volumul de față cuprinde un număr de analize ale celor mai valoroase lucrări concertante din creația clasică și contemporană.

Autorii au ales intenționat, ca material pentru un prim volum al unui ghid muzical, Concertul, *acesta fiind neîndoelnic una din formele cele mai populare, atrăgătoare, și accesibile ale muzicii simfonice. Analiza concertelor este precedată de o sumară biografie a compozitorilor, conținînd referiri asupra operei în general și asupra locului și însemnătății, în special, pe care forma concertantă o are în cadrul creației respective.*

În redactarea analizelor, autorii s-au străduit să folosească un limbaj cît mai simplu. Ei au fost călăuziți de intenția de a ușura înțelegerea conținutului, formei și stilului, celor mai valoroase concerte, intrate în repertoriul universal, popularizate în concerte simfonice, prin audiții radiofonice și prin imprimări pe disc.

Din capul locului trebuie precizat că această carte se adresează mai puțin specialistului, decît iubitorilor muzicii în număr mereu crescînd, din țara noastră, aflată în plină revoluție culturală.

Exemplele muzicale intercalate pe parcursul analizelor sînt menite a ușura înțelegerea mai adîncă a textului, oferind cunoscătorului notației muzicale prilejul de a memoriza ideile principale ale creației analizate. În același timp însă, aceste exemple sînt astfel folosite, încît cititorul, care nu cunoaște notele, poate urmări, fără a fi stingherit, textul explicativ.

În dorința de a răspunde tendinței actuale de lărgire a repertoriului, specifică vieții noastre muzicale, în volumul de față cititorul va găsi o bună parte din cele mai reprezentative lucrări ale muzicii sovietice, românești și a altor popoare.

Autorii socotesc necesar să precizeze că ghidul muzical, prin însăşi scopul propus, nu este destinat unei lecturi rupte de practica muzicală, mai explicit spus, de audiţia uneia sau alteia dintre lucrările a căror analiză este cuprinsă în paginile lui. Înainte sau în timpul audiţiei unei lucrări concertante, iubitorul de muzică dornic de o înţelegere mai profundă, va găsi în lectura textului explicativ o serie de indicaţii şi date care-i vor fi, după cum speră autorii, de un real folos.

Dat fiind că o asemenea lucrare se tipăreşte pentru prima oară în ţara noastră, autorii ar fi recunoscători cititorilor pentru orice sugestie care ar putea contribui la îmbunătăţirea şi îmbogăţirea textelor cuprinse în paginile de faţă, în eventualitatea unei reeditări.

Jean ABSIL
(1893)

Compozitorul Jean Absil s-a născut la 23 octombrie 1893, în orăşelul Peruweltz din Belgia. El şi-a făcut studiile la Conservatorul din Bruxelles, absolvind cu premiul I clasele de orgă, armonie şi fugă. Desăvîrşindu-şi pregătirea în domeniul compoziţiei cu Paul Gilson, J. Absil a fost distins cu Premiul Agniez în 1921, iar în anul următor cu al doilea Premiu al Romei.

Jean Absil este unul din cei mai de seamă reprezentanţi ai şcolii muzicale belgiene contemporane. Teoretician erudit şi compozitor fecund, el a îmbogăţit patrimoniul muzical al ţării sale cu un număr de lucrări valoroase, îmbrăţişînd aproape toate genurile muzicale.

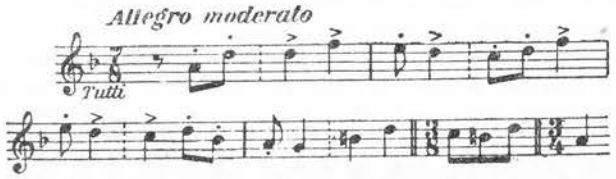
Depăşind limitele stricte ale armoniei tradiţionale, Jean Absil a ştiut să evite excesele curentelor moderniste, creaţia sa păstrînd caracterul realist şi sincer al clasicilor artei muzicale.

Jean Absil s-a simţit atras de farmecul muzicii populare romîneşti pe care a cunoscut-o prin vestitele culegeri ale marelui compozitor şi folclorist maghiar Béla Bartók, precum şi cu prilejul repetatelor sale vizite în R.P.R. Drept rezultat al unui studiu aprofundat al muzicii noastre populare, Jean Absil a dat la iveală mai multe compoziţii inspirate din folclorul romînesc — din care citãm cantata de cameră *Les chants du mort* (după bocetele ardelene culese de Bartók), *Rapsodia Romînă* pentru vioară şi orchestră (prezentată la Bucureşti, în 1955, de către violonistul belgian André Gertler) şi *Suita pentru orchestră pe teme populare romîneşti*, op. 92, executată la Bucureşti în 1960.

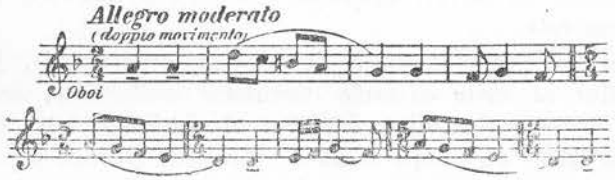
RAPSODIA ROMÎNĂ PENTRU VIOARĂ ŞI ORCHESTRĂ, OP. 56

Rapsodia Romînă de Absil reprezintă o fantezie liberă, brodată pe diferite teme de jocuri şi cîntece, legate între ele printr-o serie de cadenţe strălucitoare ale instrumentului solist.

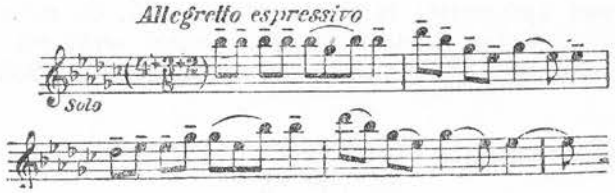
Lucrarea începe cu o introducere orchestrală, construită pe o temă de dans energic ritmată,



urmată de un scurt fragment de cîntec. Apoi ambele motive se repetă într-o armonizare schimbată, după care vioara solo execută o cadență de mare virtuozitate care conduce spre a doua secțiune a *Rapsodiei*. Aici auzim, mai întîi la oboi și apoi la vioara solo, o melodie de joc mai potolită,



care va reveni în forme variate, alternînd mereu cu tema de dans din partea introductivă (ex. nr. 1). O nouă cadență pregătește apoi episodul central al lucrării, bazat pe melodia unui colind ardelenesc, de o mare frumusețe,



prelucrat în formă de temă cu variațiuni. La capătul acestui episod liric, vioara aduce o ultimă cadență, servind ca tranziție spre partea finală a *Rapsodiei*.

Acest final, care amintește oarecum de forma *rondo*-ului, se bazează pe alternarea unei teme dominante

și a două teme secundare prezentate în diferite forme ritmice și armonice.

Este interesant de menționat că tema principală a părții finale (ex. nr. 4) este concepută de compozitor în spiritul muzicii noastre populare.

Rapsodia Romînă de Jean Absil este dedicată violonistului André Gertler.

Eugen D'ALBERT
(1864 — 1932)

După nume, d'Albert pare a fi francez; însă el s-a născut în Anglia, la Glasgow, în aprilie 1864 — și a murit la Riga în 1932. Activitatea lui Eugen d'Albert e legată însă mai mult de muzica germană. (A trăit și a compus cea mai mare parte a vieții în Austria și Germania.)

D'Albert și-a început studiile muzicale în capitala Angliei. După ce face un turneu la Viena, tînărul muzician se stabilește (în 1880) în capitala Austriei, perfecționîndu-se cu Hans Richter apoi la Weimar cu marele Franz Liszt.

Ca unul dintre cei mai renumiți pianiști ai vremii în care a trăit, d'Albert a contribuit substanțial la răspîndirea capodoperelor clasice. E demn de menționat faptul că a îngrijit publicarea *Clavecinului bine temperat* — colecția *Preludiilor și fugilor* lăsate de Johann Sebastian Bach și a *Invențiilor* aceluiași compozitor. De asemenea a luat parte la acțiunea de tipărire a unei noi ediții a concertelor de Beethoven precum și la editarea operei complete a lui Franz Liszt. D'Albert este autorul unor cadențe de concerte cum sînt de exemplu cele pentru *Concertul nr. 4* de Beethoven.

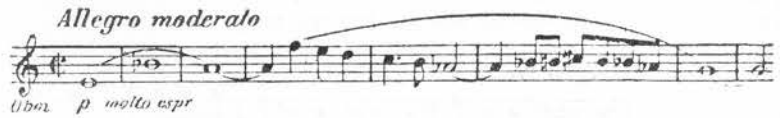
D'Albert a compus mult, dar puține dintre lucrările lui sînt apreciate. Lista creațiilor sale numără printre altele vreo 25 de opere, lucrări simfonice, două concerte pentru pian precum și *Concertul pentru violoncel și orchestră.*

CONCERTUL PENTRU VIOLONCEL ȘI ORCHESTRĂ ÎN DO MAJOR, OP. 20

Deși se cîntă fără întrerupere, *Concertul pentru violoncel* se axează pe schema tripartită. În strînsă legătură cu acest lucru este de observat că materialul tematic principal al întregii lucrări își află expunerea în prima parte. Concertul are deci un aspect ciclic.

Lucrarea se deschide cu un *Allegro moderato* în care, pe un fond armonic arpegiat al solistului, oboiul anunță în *piano* tema

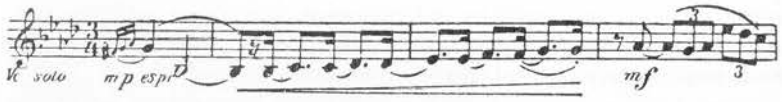
principală, unul din elementele melodice de prim-ordin ale întregului concert:



Tema e preluată de clarinet și abia pe urmă de către solist, acompaniat de coarde, asemenea unor arpegii de harpă.

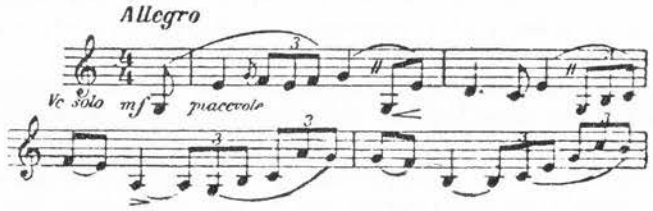
Intervine apoi o mișcare mai liniștită în care corul celor patru corni aduce un motiv melodic ale cărui armonii le vom mai întîlni în decursul lucrării.

Într-adevăr, după această temă cantabilă dar străbătută de elan, a violoncelului,



se iscă o mișcare însuflețită în care instrumentele de lemn execută din cînd în cînd un joc de sunete bazat pe armonia motivului la care ne-am referit.

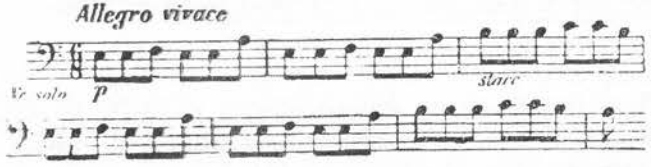
Dintre elementele tematice ale primei părți a concertului, întrucîtva rapsodic, mai desprindem și această melodie expusă de violoncelul solist:



Partea II, *Andante con moto*, începe cu melodia principală, cantabilă, expusă de viori, flaute, oboi și clarinete.

Violoncelul o preia. El se silește să depășească printr-un ton mai expresiv celelalte instrumente cu coarde care tac apoi, ascultîndu-l parcă cu luare aminte.

Finalul concertului începe într-un tempo plin de vioiciune — *Allegro vivace*. Cornii, oboaiele, fagoturile și flautele anticipează apariția violoncelului solist. După o scurtă pauză el face să se audă un șir de sunete ca într-un perpetuum mobile :



Așa precum am spus, în final reapar elemente muzicale anterioare. După enunțarea temei de către viori, flaute, oboaie și clarinete în tempo *Allegro*, reapare tema inițială a concertului cîntată puternic, triumfător, de corni și trompete. Ea va domina partea de sfîrșit a lucrării. Excesele de virtuozitate ce se întîlnesc deseori în creațiile concertistice ale unor compozitori de mîna a doua lipsesc aici, fapt care face ca valoarea concertului, mai puțin cunoscut, al lui d'Albert, să sporească.

Arno BABADJANIAN
(1921)

Arno Babadjanian este unul dintre cei mai reprezentativi compozitori ai R.S.S. Armenia. El s-a situat, prin valoroasele sale lucrări ca și prin activitatea sa de pianist-concertist, printre tinerii muzicieni de frunte ai Uniunii Sovietice.

Născut în 1921 la Erevan, capitala Armeniei Sovietice, A. Babadjanian a făcut studii strălucite de pian și compoziție la Conservatorul din orașul natal. Profesorul său de compoziție a fost V. Talian. În 1947 s-a înscris la Conservatorul din Moscova, la clasa de pian a prof. K. Igumnov, pentru a-și desăvîrși talentul de interpret. Ulterior, s-a afirmat ca un compozitor original și un admirabil interpret.

Prin însăși formația sa de interpret, Arno Babadjanian s-a simțit atras spre genul concertant. Pînă acum el a scris un concert pentru pian, un concert pentru vioară, un cvartet de coarde, un trio pentru vioară, violoncel și pian. Împreună cu A. Ariutiunian a compus *Rapsodia Armeană* pentru două piane.

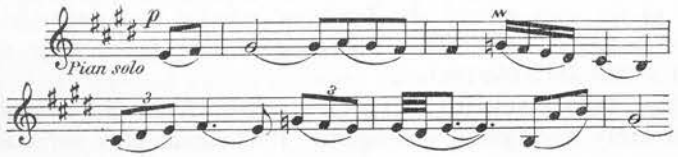
BALADA EROICĂ PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ

Balada eroică pentru pian și orchestră s-a impus în repertoriul sovietic și internațional. Lucrarea a fost dedicată eroicului tineret sovietic, care s-a situat în primele rînduri ale constructorilor comunismului. Modelul clasic de care s-a slujit compozitorul a fost *Rapsodia pentru pian și orchestră pe o temă de Paganini* de S. Rahmaninov. Folosind ca și Rahmaninov principiul temei cu variațiuni, A. Babadjanian a realizat o lucrare de un stil strălucitor, bazată pe particularitățile ritmice și melodice ale artei muzicale naționale armene. Tema și cele 5 variațiuni ale ei alcătuiesc laolaltă o frescă simfonică, de un caracter programatic eroico-dramatic. Larga melodie ce constituie germenul lucrării este străbătută de intonații specifice cîntecului armenesc, în timp ce modificările ritmico-melodice și orchestrația colorată ce survin pe parcursul variațiunilor sugerează, prin

plasticitatea lor, scene, gînduri și sentimente proprii vieții luminoase și creatoare a tineretului sovietic.

O introducere orchestrală, în mișcare *Maestoso*, prilejuiește expunerea unei teme largi, cu intonații de baladă. Motivul cuprins în prima măsură ca de altfel și fragmente ale melodiei introductive ce se extinde liberă, din acest nucleu, vor reveni în cursul variațiilor:

La sfîrșitul introducerii fagotul solist enunță începutul temei propriu-zise, expusă apoi în mișcare largă, *Andante*, de pianul solist:



Pe această temă a pianului, dramatizată chiar în expunere, se va iniția șirul celor 5 variațiuni în mișcare și caracter contrastant.

Variațiunea I, *Allegro energico*, este un *scherzo* simfonic viguros și plin de avînt.

Variațiunea II, *Andante cantabile*, este o miniatură lirică. Începe la pianul solist și se continuă în sonorități colorate în întreaga orchestră.

Variațiunea III, *Allegro moderato*, este un tablou strălucitor, de mare plenitudine sonoră a serbărilor populare. Muzica e pătrunsă de ritmuri și accente dansante.

Variațiunea IV, *Maestoso (Tempo di marcia funebre)* evocă un cortegiu funebru. Această variațiune constituie episodul dramatic, întunecat al lucrării.

Variațiunea V, *Allegro vivace*, îmbină motivul introducerii cu elementele temei principale într-o alternare continuă de imagini eroice și lirice.

Coda, în mișcare *Maestoso-presto-Maestoso*, este o culminație a temei de bază, prezentată cu accente triumfale într-un colorit tonal și orchestral luminos.

Johann Sebastian BACH

(1685 — 1750)

Genialul compozitor german Johann Sebastian Bach s-a născut la 21 martie 1685 la Eisenach și a murit la 28 iulie 1750 la Leipzig. El face parte dintr-o familie de muzicieni veche de 200 de ani din care s-au remarcat un număr de 50 de instrumentiști străluciți și 9 compozitori, al căror nume s-a înscris pentru totdeauna în istoria muzicii universale.

La 18 ani Bach era un muzician desăvîrșit. La această vîrstă el s-a angajat ca violonist în orchestra prințului din Weimar, iar 5 luni mai tîrziu a devenit organist la Arnstadt. Orizontul cunoașterii sale artistice se lărgea continuu. Rînd pe rînd el a studiat stilul clavecinițtilor francezi și englezi, arta organiștilor germani, opera italiană, iar în timpul activității sale la Weimar și Arnstadt el s-a entuziasmat pentru noul stil instrumental, așanumitul stil concertant, al cărui strălucit exponent era Antonio Vivaldi. La moartea lui Kuhnau, compozitor și organist, Bach a ocupat funcția de cantor al bisericii Sf. Thomas din Leipzig, unde a rămas pînă la moarte.

Prin vasta sa creație Bach a contribuit într-o măsură uriașă la procesul de laicizare și democratizare a artei sunetelor. El este cel care a realizat o uimitoare sinteză a vechiului stil polifonic și a celui armonic.

În mîinile lui Bach genul concertant atinge culmile desăvîrșirii; opoziția dintre *solo* și *tutti* se accentuează, independența celor două elemente se întărește în cadrul unei tratări polifonice de o mare măiestrie. Coloritul armonic și timbral cucerește mai multă varietate, melodica devine mai expresivă, astfel încît toate elementele limbajului muzical converg spre o mare plenitudine a expresiei.

Lucrările concertante pentru pian (clavecin)

Bach a compus un număr de 15 concerte pentru pian și orchestră. Dintre acestea 7 sînt concepute pentru un singur pian, 3 pentru două piane, două pentru 3 piane, unul pentru patru piane și două pentru un grup solistic alcătuit din pian, flaut și

vioară. În toate aceste lucrări, acompaniamentul se bazează pe orchestra de coarde întărită cu un clavecin. Numai în cazul concertului în *fa major* pentru pian, în componența orchestrei se numără și două flaute.

Majoritatea concertelor pentru pian datează din anii 1729—1736, cînd compozitorul a preluat conducerea unei asociații de concerte „Colegium Musicum" creată la Leipzig de compozitorul Georg Philipp Telemann (1681—1767). În această calitate Bach a organizat chiar în locuința sa reuniuni muzicale și cum poseda mai multe clavecine, la care cîntau fiii sau elevii săi, este probabil că multe din concertele pentru pian au fost scrise pentru aceste prilejuri.

Deoarece în perioada amintită concertele pentru clavecin erau puține la număr, Bach s-a văzut silit să transcrie pentru acest instrument la a cărui perfecționare tehnică și-a adus contribuții personale, — propriile sale concerte pentru vioară. În cazul concertului pentru 4 piane și orchestră, Bach a realizat o magistrală transpunere a concertului pentru 4 viori de Antonio Vivaldi.

Despre concertele pentru pian și orchestră.

Nr. 1) *Concertul în re minor* se crede că este versiunea pentru clavecin (pian) a unui concert de vioară, pierdut.

Nr. 2) *Concertul în mi major* este, după părerea cercetătorului Albert Schweitzer, original.

Nr. 3) *Concertul în re major* este o transpunere a *Concertului în mi major* pentru vioară.

Nr. 4) *Concertul în la major* a fost scris pentru clavecin.

Nr. 5) *Concertul în fa minor* este probabil transcrierea unui concert de vioară *în sol minor*, care de asemenea s-a pierdut.

Nr. 6) *Concertul în fa major* este o versiune pentru pian și orchestră a *Concertului brandenburgic în sol major* (nr. 4).

Nr. 7) *Concertul în sol minor* este o transpunere a celui de vioară *în la minor.*

Despre concertele pentru două piane și orchestră.

Acestea sînt în număr de 3; două în *do minor* și unul în *do major.* Cel în *do minor*, nr. 1, este versiunea modificată a unui concert pentru oboi și vioară care s-a pierdut.

Concertul în do major nr. 2 este o compoziție originală, iar cel în *do minor* nr. 3 este transcrierea pentru două clavecine a *Concertului în re minor pentru două viori.*

Despre concertele pentru 3 și 4 piane și orchestră.

Din cele două concerte pentru 3 piane numai cel în *re minor* este o compoziție originală, în timp ce acela în *do major* se presupune a fi transcrierea unui concert pierdut, scris pentru 3 viori concertante.

În sfîrșit, *Concertul pentru 4 piane în la minor* este transcrierea celui în *si minor*, pentru 4 viori și orchestră de A. Vivaldi.

Unul din cele două concerte pentru pian, flaut și vioară, *în re major* face parte din grupul celor *6 concerte brandenburgice*, fiind al 5-lea dintre ele.

Cel de-al doilea triplu concert pentru pian, flaut și vioară, în *la minor*, este o prelucrare în stil concertant a *Fanteziei și fugii în la minor* și a mișcării lente din *Sonata III* pentru orgă.

Cel mai des cîntate sînt concertele pentru pian și orchestră în *re minor, fa minor, la major* și *mi major.* Rar se aud concertele pentru două și trei piane și extrem de rar cel pentru patru piane.

Concertele pentru vioară și orchestră

Între 1717 și 1723 J. S. Bach a ocupat funcția de conducător al capelei princiare la curtea din Köthen. Din această perioadă datează un mare număr de lucrări instrumentale și simfonice de factură concertantă, printre care se numără cele *6 concerte brandenburgice*, mai multe concerte pentru vioară și altele pentru clavecin și orchestră. Parte din concertele pentru vioară s-au pierdut. Au rămas numai cele 3 tipărite în vol. XVII al ediției „Bach—Gesellschaft" și anume concertele în *la minor*, în *mi major* și în *re minor* (pentru două viori soliste și orchestră). În afara acestor lucrări s-a mai găsit și un fragment dintr-un concert de vioară.

Cei mai autorizați cercetători ai maestrului german au stabilit că însuși compozitorul a transpus pentru clavecin cîteva din concertele concepute inițial pentru vioară.

Două din concertele pentru vioară, cele în *la minor* și în *mi major*, au ajuns pînă la noi în două versiuni originale, una pentru vioară, cealaltă pentru clavecin. Astfel *Concertul în sol minor pentru clavecin și orchestră* nu este decît transpunerea *Concertului de vioară în la minor*, în timp ce *Concertul pentru vioară în mi major* a fost transcris pentru clavecin în *re major.*

Preluînd concertul instrumental de la preclasicii italieni, Torelli, Locatelli, Corelli și mai ales Vivaldi, Bach și-a pus pecetea puternicului său geniu. Spre deosebire de Haendel, ale cărui concerte sînt alcătuite din mai multe părți, ce se apropie prin factura lor de suita preclasică, Bach a respectat modelul italian al simfoniei în 3 părți: o mișcare lentă mediană încadrată de două repezi.

În privința tratării orchestrei și instrumentului solist, adică al raportului dintre *tutti* și *solo*, Bach a individualizat partida solistică, distingînd-o de grosul instrumentelor concertante. Ceea ce ne farmecă în concertele sale, este modul cum instrumentul solist preia motivele expuse de *tutti*, dîndu-le extensiune, împodobindu-le adesea cu ornamente, cînd separîndu-se de ansamblu, cînd identificîndu-se cu acesta. Deși forma de sonată, bazată pe opoziția ritmico-melodică și tonală a două melodii de bază va apare abia la unul din fiii săi, Philipp Em. Bach și la părinții clasicismului vienez, Haydn și Mozart, — J. S. Bach a introdus în desfășurarea mișcărilor vii ale concertelor sale motive secundare, ce apar de obicei în partida solistică. Este germenul din care va încolți tema secundară și deci structura bitematică a sonatei.

Concertele de vioară ale lui Bach au fost scrise pentru orchestră de instrumente cu coarde cu adaosul unui clavecin sau unei orgi pentru întărirea armoniei.

CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ ÎN RE MINOR

Cel mai popular concert pentru pian și orchestră al lui Bach este, fără îndoială, cel în *re minor*. Unele părți din el au fost transcrise chiar de Bach pentru orgă, sub forma unei introduceri (în *do minor*) la cantata *Ich habe Zuversicht*.

Cercetătorii creației lui Bach (Spitta și Schweitzer) presupun că acest concert ar fi fost inițial conceput pentru vioară, dar o atare versiune a lucrării n-a putut fi găsită.

Patru redactări ale *Concertului pentru pian și orchestră în re minor*, indicate în partitura originală aflată în Biblioteca de Stat din Berlin, oglindesc interesul pe care marele compozitor l-a acordat acestei lucrări.

Concertul în re minor este alcătuit din 3 părți. Părțile I și III se remarcă prin rolul neobișnuit de extins al pianului solist, angajat într-o continuă și vie opoziție cu orchestra. În dialogul dintre orchestră și pian (*tutti* și *solo*), aceasta din urmă își cu-

cerește întîietatea, participînd prin lungi episoade la dezvoltarea materialului tematic. Episoadele au caracterul unor cadențe solistice fiind discret acompaniate de orchestră.

Forța materialului melodic, fantezia ritmică, bogăția de idei și sentimente a dezvoltărilor polifonice, amploarea armoniilor contribuie la situarea *Concertului în re minor* printre capodoperele destinate de maestrul german clavecinului, alături de *Preludiile și fugile*, de *Fantezia cromatică*, de *Concertul italian*, și *Toccatele* sale.

Partea I, *Allegro*, în măsura $\frac{4}{4}$ *alla breve*, începe cu o temă viguroasă, intonată cu energie de orchestră și pian (*tutti*). Solistul și orchestra expun la unison tema principală:

După șase măsuri, desprinzîndu-se din orchestră, pianul solist introduce un motiv înaripat, în care rapide grupuri de treizecidoimi alternează cu șaisprezecimile:

În ampla secțiune dezvoltătoare, pianul solist aduce imagini contrastante ale unor meditații lirice, de-a lungul unor episoade cu pronunțat caracter de cadențe.

Partea I se încheie cu revenirea în sonorități triumfale, la unison, a temei principale.

Partea II, *Adagio*, în măsura $\frac{3}{4}$ este una dintre cele mai expresive pagini ale literaturii clasice a pianului. Ea începe cu un motiv dureros, solemn, ce înaintează din două în două note, legate între ele, urcînd cu un pas serios și apăsat. Motivul este

intonat de orchestră și pian. Melodia acestui unison a mai fost folosită de Bach într-una din cantatele sale * :

Ea străbate întreaga mișcare, avînd funcția unui bas continuu, un motiv acompaniator repetat cu insistență, ce constituie fundalul sumbru, dureros, al întregului *Adagio*. Pianul solist suprapune peste acompaniamentul persistent un amplu recitativ melodic, care hrănindu-se din celula sa generatoare, cuprinsă în primele două măsuri, tinde să se lărgească și să se îmbogățească parcă la nesfîrșit :

Cele două idei (ex. nr. 3 și 4), zugrăvind imagini de o variată intensitate ale durerii și forței morale, se împletesc ; cea dintîi menținîndu-se ca o surdă amenințare în basul continuu al orchestrei, pentru ca pe suportul ei armonic să se înalțe rostirea emoționantă a pianului.

Sfîrșitul părții aduce pe prim-plan motivul solemn și dureros al basului continuu.

Partea III, *Allegro*, în măsura $\frac{3}{4}$, începe cu tema principală, intonată cu avînt de orchestră și pian.

Tema, străbătută de un ritm jucăuș, are următoarea înfățișare :

Ea este tratată în imitații de pian și orchestră, care-i sporesc astfel prin efecte armonice sfera conținutului emoțional.

În partea modulatorie pianul își afirmă întîietatea, executînd ample episoade cu caracter de cadență.

Ca de obicei, revenirea într-un *tutti* sonor a temei principale încheie concertul.

*) *Wir müssen durch viel Trübsal* — (Trecem prin multe mîhniri).

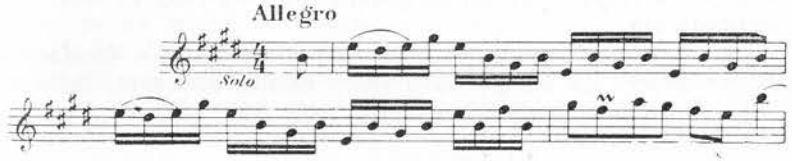
CONCERTUL ÎN MI MAJOR PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ

Concertul în mi major pentru pian și orchestră considerat de A. Schweitzer ca unicul scris special pentru acest instrument este alcătuit din 3 părți. Materialul tematic al primelor două părți a fost folosit de Bach cu unele modificări — în *Cantata 169*. Emoționanta parte II a concertului în *tempo di siciliano* (măsura de $\frac{12}{8}$) figurează ca arie principală pentru mezzo-soprană în cantată.

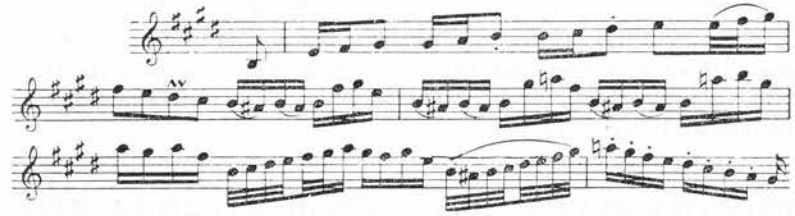
Partea III, *Allegro*, poate fi întîlnită ca *intermezzo* simfonic în *Cantata nr. 49* unde precede duetul dintre bas și sopran pe cuvintele : „Merg și caut cu rîvnă și dorință".

Concertul în mi major este acompaniat de obișnuita formație de coarde.

Partea I, *Allegro*, începe cu o temă sprintenă, intonată de orchestră și pian, în *tutti :*



După expunerea subiectului principal, pianul-solist aduce un material tematic proaspăt, contrapunctat de orchestră cu motive ale temei principale :



și îndeosebi cu motivul inițial al acesteia.

Ca în toate concertele de pian sau de vioară ale lui Bach, prima lor parte poate fi împărțită în trei secțiuni : 1) expunerea temei principale în *tutti* urmată de primul solo, de obicei constînd dintr-un motiv nou ; 2) dezvoltarea materialului tematic

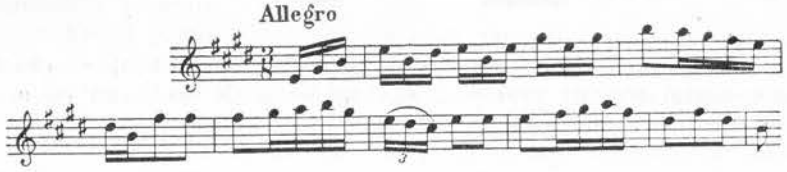
într-o secțiune mediană, modulatorie; 3) revenirea recapitulativă a ideii principale. În *Concertul în mi major* secțiunea mediană cu un caracter modulatoric transpune tema principală în tonalitățile *do diez minor* și *fa diez minor*.

O impresie de plenitudine sufletească se desprinde din desfășurarea primei părți.

Partea II, *Siciliano*, în măsura $\frac{12}{8}$ în *do diez minor* începe cu o largă temă intonată de orchestră *(tutti)* deasupra căreia pianul solist desfășoară vălul transparent al unei figurații în arpegii. Tema de *tutti* caracteristică prin ritmul ei punctat și mlădioasa ei legănare

este preluată după 7 măsuri de pianul solist în timp ce orchestra o acompaniază.

Partea III, *Allegro*, în $\frac{3}{8}$, revine la tonalitatea fundamentală, *mi major*. Ea începe cu o temă vioaie, dansantă, intonată cu elan de orchestră și pian *(tutti)*.



Pianul solist aduce un motiv cromatic-urcător, jucăuș, dar este silit să reia tema de *tutti* a cărei revenire pe diferite trepte și în variate transpuneri tonale imprimă finalului o exuberantă atmosferă de veselie.

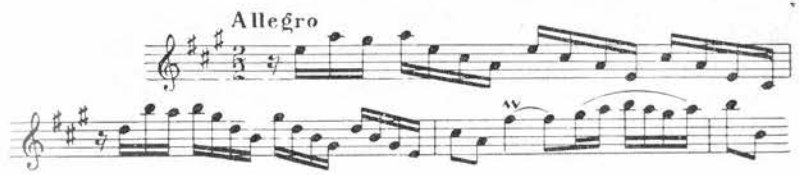
CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ ÎN LA MAJOR

Este considerat de cercetători ca fiind scris special pentru clavecin și orchestră. Lucrarea se remarcă prin strălucirea părților extreme scrise în mișcare repede și prin profunzimea de sentiment a mișcării lente, mediane. În opoziția dintre *tutti* și *solo* (orchestră și pian) instrumentul solist se menține pe primul

plan, captivînd interesul prin bogăția figurațiilor și ornamenticei (apogiaturi, triluri, note mici de pasaj), specifice stilului clavecinistic.

Concertul este alcătuit din 3 părți:

Partea I, *Allegro*, suprapune tema extrem de însuflețită, debutînd cu jucăușele și strălucitoarele arpegii ale pianului,



pe acompaniamentul viguros, în ample acorduri, ale orchestrei. Secțiunea centrală, ca de obicei modulatorie, transpune tema principală în diferite tonalități pentru a conchide într-un *tutti* sonor, pe un acord de tonică.

Partea II, *Larghetto*, în măsura $\frac{12}{8}$, în ritm legănător de siciliană, este de o expresivitate pătrunzătoare. În desfășurarea ei se răsfrînge geniul magistralului polifonist care știe să trezească și să intensifice emoția ascultătorului, prin suprapunerea și împletirea mai multor fire melodice.

Pe un motiv cantabil al vocilor grave din orchestră, pe un așa-numit motiv de *lamento-bas*

se înalță cîntul curgător, în maniera unei improvizații libere a pianului solist:

Partea II se încheie cu motivul cantabil de *lamento* învesmîntat armonic.

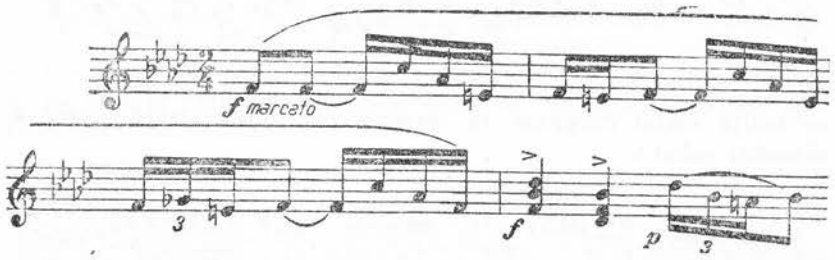
Partea III, *Allegro ma non tanto*, strălucește de voie bună, de avînt tineresc și nesecată fantezie ritmico-melodică. Tema principală de o voioșie festivă, ornamentată cu mordente și triluri, capricios articulată din grupuri de 32-imi și 16-imi este introdusă de pian :

Tratarea contrapunctică a motivelor ei componente generează imagini luminoase ce sugerează forța morală și umorul marelui compozitor.

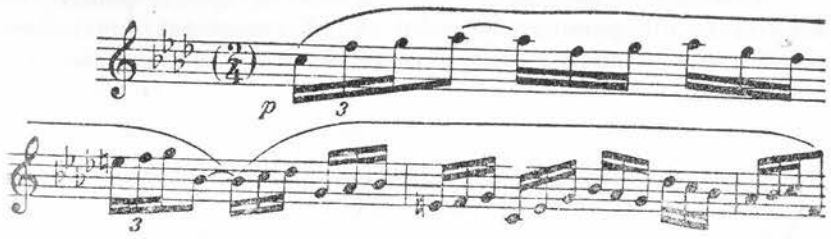
CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ ÎN FA MINOR

Cercetătorii presupun că ar fi versiunea originală pentru pian a unui concert pentru vioară, în *sol minor*, care s-a pierdut. Este alcătuit din 3 părți. Primul și ultimul *Allegro* prezintă unele asemănări cu părțile de extremitate ale *Concertului în do minor pentru două piane și orchestră.*

Partea I, *Allegro moderato*, în măsura $\frac{2}{4}$, începe cu obișnuitul *tutti* în care pianul și orchestra intonează cu stăpînită voie bună și energie tema principală :

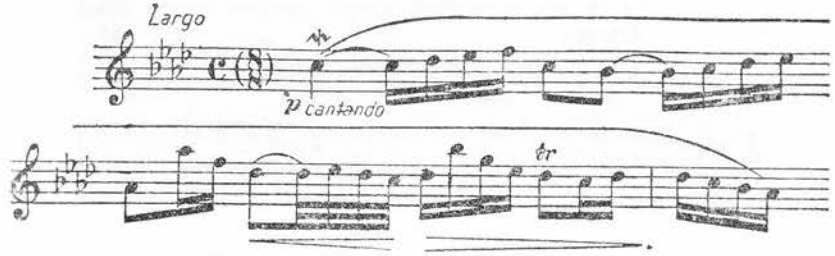


După expunerea ei pînă la un *crescendo-fortissimo*, pianul solist introduce în nuanța *piano* un motiv în triolete, de un delicat relief melodic :



Dar tema principală de *tutti* rămîne dominantă. Tratarea ei contrapunctică prilejuiește modulații și nuanțări dinamice. Revenirea ei într-un *tutti* sonor la pian și orchestră încheie prima parte.

Partea II, *Largo*, în mișcarea *Andante*, în măsura $\frac{8}{8}$, în *la bemol major*, întrece prin splendoarea ei expresivitatea celorlalte două părți extreme. Bach ne oferă aici exemplul măiestriei cu care știa să țese firul larg al unei cantilene instrumentale dezvoltate dintr-un motiv inițial de către partida pianului :



Orchestra menține pînă la sfîrșitul părții lente un acompaniament discret, în *pizzicato*. *Andantele* crește și descrește sonor și se încheie într-un *crescendo* căruia îi pune capăt o singură măsură a orchestrei. Un șir de sexte coborîtoare legate două cîte două conchid expresiv pe un acord cu coroană.

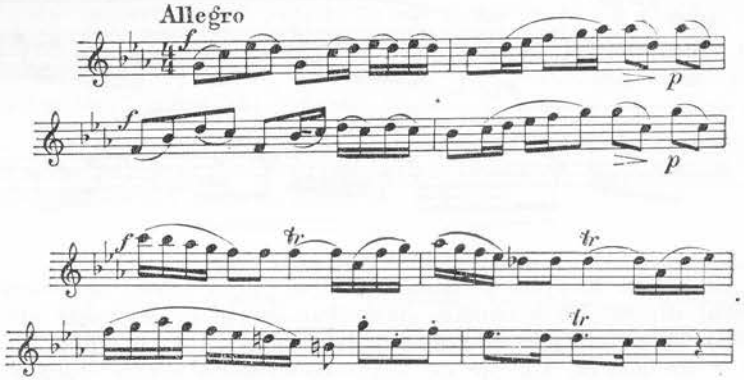
Partea III, *Allegro con fuoco* în *fa minor*, în măsura $\frac{3}{8}$, este o prelucrare contrapunctică, constînd dintr-o imitație pe două voci a temei, intonată cu elan de pian și orchestră, în *tutti :*

Alternarea grupurilor de șaisprezecimi și optimi, pauzele și respirațiile din partitura pianului, stilul consecvent fugat imprimă finalului acestui concert accentele unei sănătoase bucurii, stăpînită și sinceră totodată.

CONCERTUL ÎN DO MINOR PENTRU DOUĂ PIANE ȘI ORCHESTRĂ

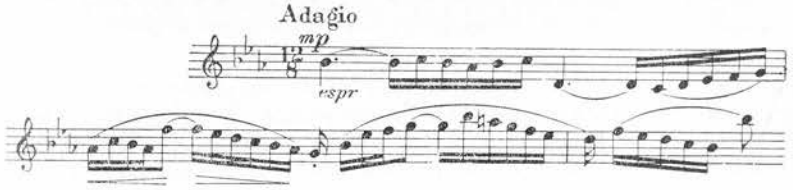
Se presupune că acest concert ar fi transcrierea făcută chiar de autor a unei lucrări concertante pentru vioară și oboi solo, despre care, un ilustru cercetător al creației lui Bach, Philipp Spitta, face mențiune în cartea sa. Concertul este alcătuit din obișnuita succesiune a celor 3 părți :

Partea I, *Allegro*, este o amplificare a motivelor melodice cuprinse într-o temă de 8 măsuri intonată de la început cu elan de viori și de cele două piane. Tema este simetric divizată în două fraze a cîte 4 măsuri.



Începînd din a 5-a măsură, pianele soliste tratează motivele temei principale în stil contrapunctic, imitativ. Orchestra acompaniază cu un motiv dedus din tema principală. După un șir de modulații (treceri prin diferite tonalități) în care pianele dialoghează cu orchestra, partea I se încheie cu revenirea recapitulativă a temei principale, cîntată în tonalitatea fundamentală *(do minor)* de orchestră și soliști.

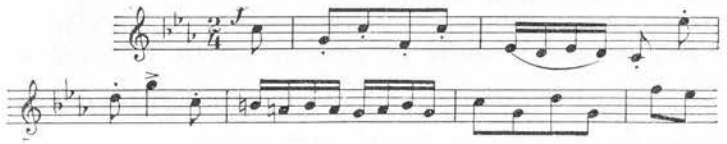
Partea II, *Adagio*, în $\frac{12}{8}$, în *mi bemol major*, este o adîncă meditație lirică susținută de profunda concepție polifonică a autorului. Melodia principală, o largă cantilenă, este introdusă de pianul II :



Pianul I o reia la interval de cvintă suitoare în timp ce orchestra acompaniază ca o amplă ghitară, în *pizzicato*.

Tratarea melodiei de bază este consecvent contrapunctică, în imitații. Pianele soliste cîntă cînd separat, cînd laolaltă, dialogînd pînă la încheierea părții lente.

Partea III, *Allegro*, revine la dispoziția și mișcarea inițială. Cele două piane soliste expun împreună cu viorile prime tema principală :



Orchestra și soliștii participă la tratarea ei contrapunctică. Pe alocuri tema răsună variat, fragmente motivice apar inversate, în timp ce modificarea plină de fantezie a acompaniamentului orchestral sporește interesul și frumusețea muzicii.

Concertul se încheie cu un amplu *tutti* bazat pe tema principală. Orchestra și cele două piane conchid laolaltă.

CONCERTUL PENTRU PATRU PIANE ȘI ORCHESTRĂ ÎN LA MINOR

Acest concert este o prelucrare a *Concertului pentru patru viori* de Antonio Vivaldi. Este alcătuit din 3 părți :

Partea I, *Allegro*, începe cu tema principală, jovială și sprintenă , de numai 4 măsuri, enunțată de pianul I și reluată imediat de același solist, la unison cu viorile :

În același timp răsună la pianul II un motiv secundar, repetat de îndată de pianul III. În secțiunea dezvoltătoare, tema I reapare la un moment dat în tonalitatea majoră, intonată la unison, cu luminozitate, de primele viori și pianul III, în timp ce motivul secundar răsună la viorile secunde. De remarcat episodul solistic al pianului II și secțiunea în care pe trilurile pianelor I și II, viorile își suprapun melodia lor susținută. Cele două motive de bază ale mișcării revin variate și ornamentate în cursul prelucrării lor contrapunctice. Partea I se încheie cu recapitularea materialului tematic intonat de pianul I acompaniat de celelalte instrumente.

Partea II, *Largo*, în $\frac{3}{4}$, constă dintr-o introducere simfonică în care pianele și orchestra expun în acorduri un motiv melodic bazat pe un caracteristic ritm punctat.

În secțiunea mediană orchestra tace lăsînd neacompaniat cîntul celor 4 instrumente soliste.

Pianul I cîntă în ample acorduri o temă în valori mari (doimi punctate) pe care celelalte instrumente soliste o înconjoară cu fermecătoare și transparente arpegii.

Revenirea prescurtată (numai 3 măsuri) a introducerii încheie această parte de un efect sonor deosebit.

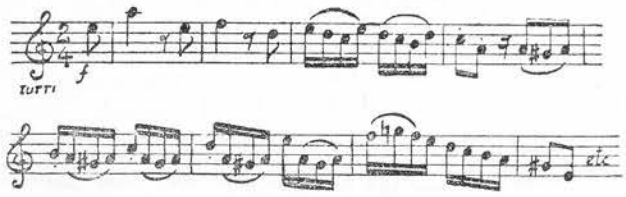
Partea III, *Allegro*, în $\frac{6}{8}$, începe cu tema principală

intonată cu vitalitate, la unison, de viori și de cele 4 piane. Răsună apoi un motiv secundar. Tratarea materialului tematic este contrapunctică, în imitații. În secțiunea dezvoltătoare se remarcă frumusețea unor modulații și îndeosebi episodul în care pianul I cîntă acompaniat de coarde. La instrumentele de coarde se aude la un moment dat un nou motiv melodic pe care pianele soliste îl acompaniază. După un solo al pianului I, concertul se încheie într-un amplu *tutti* bazat pe tema principală și pe motivul secundar.

CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ
Nr. 1 ÎN LA MINOR

Concertul este alcătuit din obișnuitele trei părți. Părțile de extremitate, cele două *Allegro*-uri, sînt scrise în tonalitatea *la minor* : partea de mijloc, *Andante*, este în *do major* — adică în tonul relativ major.

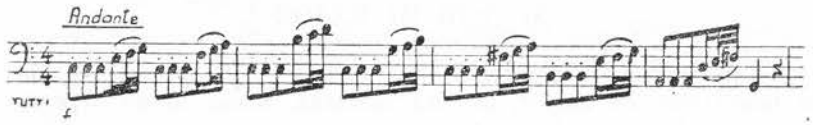
Partea I, *Allegro non tanto*, în măsura $\frac{2}{4}$, începe cu expunerea plină de viață, cu un puternic și sănătos umor al primului *tutti* intonat de vioara solistă și orchestră de-a lungul a 25 măsuri :



Acest *tutti* inițial, unul dintre cele mai frumoase din creația simfonică a lui Bach, cuprinde chiar în primele sale două măsuri un ritm caracteristic care coboară în acompaniamentul orchestrei, laolaltă cu alte motive desprinse din tema principală. Primul solo al viorii aduce un nou gînd muzical, grațios, cu o nuanță de interiorizare. Acesta alternează într-o animată tratare contrapunctică cu primul *tutti* răsunînd într-o continuă schimbare de nuanțe, cînd încet și tainic, cînd puternic și cu energie.

Revenirea într-o amplă sonoritate a temei principale de *tutti* (ex. nr. 1) încheie prima parte.

Partea II, *Andante*, în măsura $\frac{4}{4}$, în *do major*, îmbină într-o meditație adîncă firul neîntrerupt al unui motiv de acompaniament ce se menține persistent *(ostinato)* în partida coardelor grave



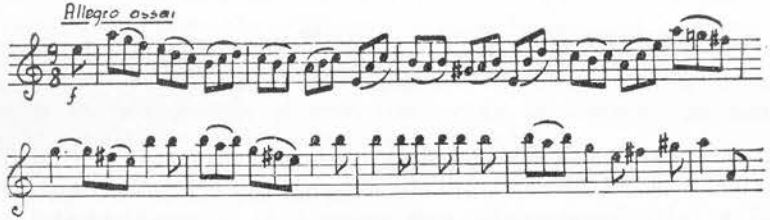
împreună cu un ritm solemn și cu nucleul unui motiv melodic expus de coarde în armonii de coral :

Deasupra acestor elemente, vioara solistă își înalță glasul exprimînd într-o legănare de șaisprezecimi, duioșie, dureroase îndoieli și întrebări. Opririle pe note lungi, ținute, imprimă cîntului viorii o emoție puternică.

Andantele se desfășoară, într-o continuă alternare de *tutti* și *solo*, în atmosfera unei convorbiri grave între vioară și orchestră.

Partea III, *Allegro assai*, în măsura $\frac{3}{8}$, este dominată de ritmica vie a dansului în trei timpi, *giga*.

Tema principală de *tutti*



expusă la început de viorile prime este reluată în ecou de viorile secunde și apoi de corzile grave în stilul fugat al dezvoltării cu care Bach tratează în suitele sale forma de *gigă* *.

Vioara solistă intensifică atmosfera de bucurie intonînd și ea un motiv propriu. Ea participă la convorbirea cu orchestra, înălțîndu-și cîntecul ei generos, susținut de figurile mișcate, în ritm de triolete, ale orchestrei. Reluarea într-un unison sonor a temei principale, din primul *tutti* (ex. nr. 4) pune capăt părții III.

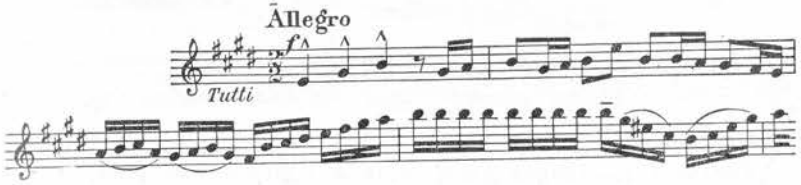
CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ Nr. 2 ÎN MI MAJOR

Concertul este alcătuit din 3 părți. Cele două părți vii sînt în tonalitatea *mi major*, iar cea mediană, lentă, în *do diez mi-minor*.

---

* *Giga* — dans în trei timpi de origine scoțiană.

Partea I, *Allegro*, se deschide cu o temă de *tutti* proaspătă și luminoasă :



Vioara solistă reia tema de *tutti* dar abia intonează primele ei măsuri că orchestra i se substituie. A doua intrare a partidei solistice îngăduie viorii enunțarea unui motiv propriu.

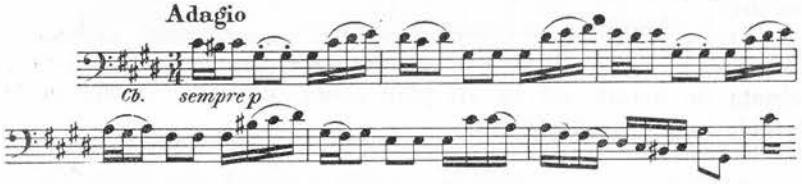
Un viu dialog între *tutti* și *solo*, alimentat de motivele temei fundamentale (din ex. 1) dă o strălucire deosebită stilului concertant al primei părți în care domină un ritm zglobiu.

Individualizarea partidei solistice se afirmă în maniera în care vioara împodobește motivele temei fundamentale, de *tutti*.

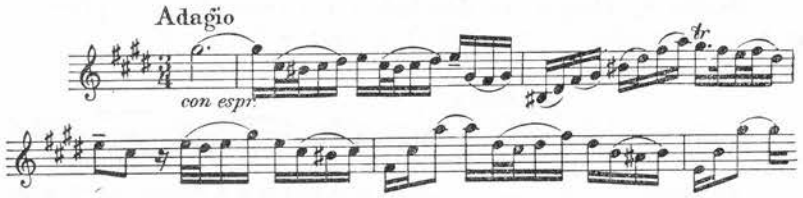
Aceasta răsună într-o alternare de *tutti* și *solo*, cînd în tonalitatea fundamentală, cînd în tonalități înrudite, într-o continuă nuanțare dinamică. Cu o artă desăvîrșită dezvoltă Bach tema de bază și îndeosebi arpegiul inițial *mi-sol-si* pînă la creșterea sonoră ce pune capăt primei părți.

Partea II, *Adagio*, în măsura $\frac{3}{4}$, ne poartă în atmosfera acelor meditații profunde pe care numai Bach a știut să le încredințeze viorii.

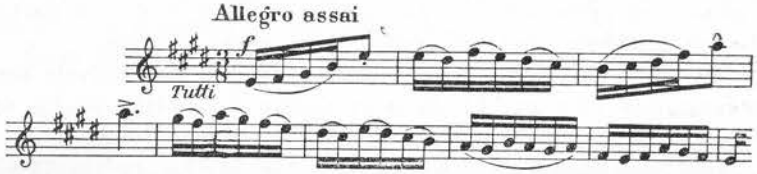
Pe un acompaniament persistent *(ostinato)* care se extinde de-a lungul întregii părți



se suprapune firul expresiv al cantilenei viorii de un caracter liber, improvizatoric.



Partea III, *Allegro assai*, este o izbucnire de bucurie exuberantă, plastic redată de tema impetuoasă a orchestrei *(tutti)*.



Vioara solistă introduce un motiv propriu căreia legănarea trioletelor în șaisprezecimi îi imprimă un caracter deosebit.

Tema fundamentală, de *tutti*, revine periodic ca refrenul unui *rondo*, continuîndu-și cursul ei neîntrerupt chiar cînd vioara solistă își însăilează pe fondul ei cîntecul bazat pe varierea temei de *tutti*.

CONCERTUL PENTRU DOUĂ VIORI ȘI ORCHESTRĂ

Concertul pentru două viori și orchestră este alcătuit din cele trei părți ale genului : două mișcări vioaie încadrînd una liniștită.

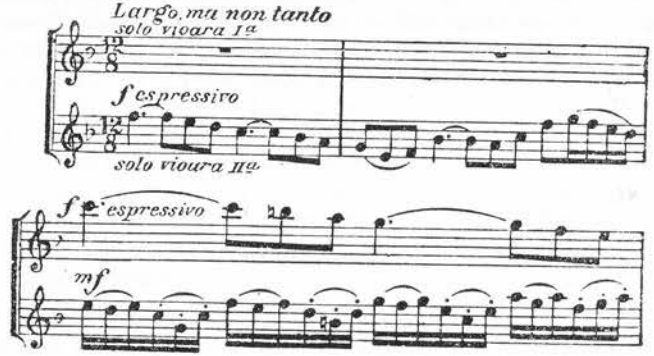
Partea I, *Vivace*, începe în *forte*, cu un *tutti* orchestral. Ideea melodică de bază este expusă de vioara a doua solistă și reluată de îndată, pe un alt plan sonor, de către primul protagonist. Iată această temă :

De aici înainte glasul instrumentelor soliste se îmbină continuu, întreținînd o însuflețită convorbire cu ansamblul instrumental.

La un moment dat intervine o idee melodică cu trăsături noi. Expunerea ei este încredințată de astă dată primei viori soliste, fiind apoi reluată de cealaltă.

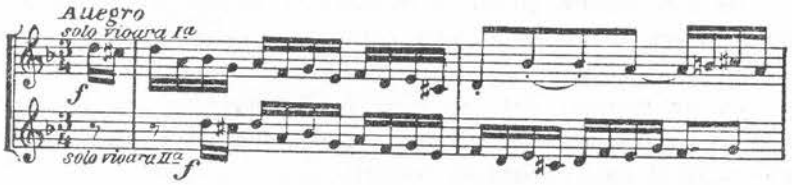
Partea II se execută într-un tempo rar *(Largo, ma non tanto)* și respiră o vibrantă inspirație melodică.

A doua vioară solistă, acompaniată în șoaptă de orchestră, rostește o frază, caldă care trece apoi și la prima vioară solistă :



În centrul mișcării intervine un element cu contururi noi. Pe urmă este readusă melodia inițială.

Partea III, *Allegro*, se deschide în sonorități pline, cu această melodie care, începută de primul solist, este preluată imediat (imitată) de celălalt :



Pe urmă, într-un șir de sunete ascendente, soliștii își unesc glasurile.

Deși este scrisă într-o perioadă în care genul concertului instrumental nu se cristalizează pe de-a-ntregul, lucrarea lui Bach farmecă ascultătorul prin prospețimea și ingeniozitatea tratării melodice, prin organica legătură și deplinul echilibru între soliști și ansamblu.

Béla BARTOK
(1881 — 1946)

Marele compozitor și folclorist maghiar este autorul unei bogate creații, cuprinzînd aproape toate genurile. Bartók a scris muzică simfonică : *Concertul pentru orchestră*, *Muzica pentru coarde, percuție și celestă*, *Divertismento* etc. ; de balet : *Mandarinul miraculos ;* o operă : *Castelul prințului Barbă-Albastră*, cvartete, sonate, diverse piese instrumentale, precum și numeroase prelucrări de folclor maghiar, romînesc ș.a.m.d. Artist democrat, militant pentru drepturile omului, libertate și înțelegere între popoare, Bartók afirma : „Gîndul meu călăuzitor, pe care mi l-am însușit pe de-a întregul, din clipa cînd am devenit compozitor, este acela al înfrățirii popoarelor, al înfrățirii în ciuda tuturor războaielor și dezbinărilor. Acestui gînd năzuiesc să-i slujesc pe măsura puterilor mele, prin muzică".

Cea dintîi lucrare concertistică a lui Bartók datează din 1904 : este *Rapsodia pentru pian op. 1.* Cîțiva ani mai tîrziu scrie un *Concert pentru vioară* care nu a fost publicat ca atare ci a devenit primul din cele *Două portrete* pentru orchestră. *Concertul nr. 1 pentru pian* a fost terminat în 1926 ; puțină vreme după aceea apar, în 1928, alte două *Rapsodii concertante : Rapsodia I* și *Rapsodia II* pentru vioară. Apoi, în 1931, *Concertul nr. 2 pentru pian*, urmat de *Concertul pentru vioară și orchestră* în 1938 ; în același an dă la iveală un *Concert pentru două piane și orchestră.* Ultimele lucrări concertistice ale lui Béla Bartók sînt *Concertul nr. 3 pentru pian*, datînd din vara anului 1945, și un concert pentru violă.

CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ

Concertul pentru vioară și orchestră e alcătuit din trei părți.

Parea I, Allegro non troppo. este deschisă de harpă și *pizzicato*-urile corzilor grave. Solistul își face intrarea cu o temă de manieră improvizatorică,

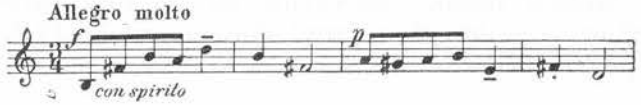
ce va apare și în orchestră, transformată. Se face apoi trecerea către tema II, printr-o melodie în care predomină valori repezi de șaisprezecimi. Iată tema secundară :

În dezvoltarea ideilor muzicale se desprinde principiul clasic al opoziției paginilor orchestrale puternice, dinamice — bazate pe tema întîi — cu altele liniștite, lirice. Către sfîrșitul părții apare o cadență instrumentală de mare bravură.

Partea II, *Andante tranquillo*, scrisă în formă de temă cu variațiuni impune de la început o melodică cu caracter evocator :

Orchestrația este aici pe alocuri plină de rafinament coloristic. Cu tot aspectul liniștit al muzicii, din această parte nu lipsesc unele momente dramatice, incisive.

Partea III, *Allegro molto*, readuce în chip variat întregul material tematic al părții I. Ea se deschide cu cîteva crîmpeie furtunoase ale orchestrei, după care vioara solistă expune această temă energică :



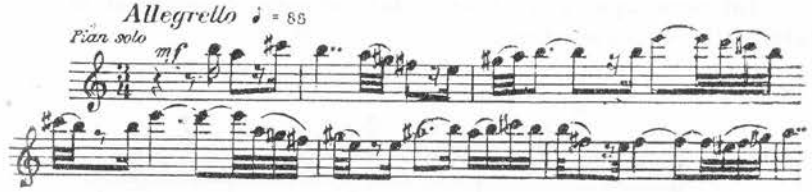
Viorile secunde vor face să se audă în forte, după un șir de pasaje ale protagonistului, o temă înrudită cu cea anterioară.

Adevărata temă secundară se aude însă în registrul grav, într-o expresie burlescă.

Ca și Enescu, Béla Bartók s-a format în spiritul muzicii clasice și romantice. Căutînd un stil propriu de expresie, pe măsura maturizării talentului său creator, compozitorul maghiar nu a recurs la falsele inovații propovăduite între cele două războaie de adepții formalismului. Primenirea muzicii, renovarea formelor tradiționale — deci și a concertului — nu puteau fi obținute, după părerea lui Bartók, decît pe temeiul folosirii imenselor valențe ale cîntecului popular pe care l-a studiat cu pasiunea descoperitorului de valori artistice cu virtualități nebănuite. Calitățile *Concertului pentru vioară* al proeminentului compozitor contemporan constituie o dovadă a temeiniciei unei estetici muzicale în care limbajul de esență folclorică nu umbrește cîtuși de puțin originalitatea, ci o stimulează, o hrănește cu o sevă mereu proaspătă.

CONCERTUL Nr. 3 PENTRU PIAN

Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră este o compoziție în care originalitatea limbajului bartokian se conturează pregnant chiar din primele măsuri. Pe un acompaniament al orchestrei, instrumentul solist expune tema principală a *părții I*, *Allegretto*, în formă de sonată. Este o melodie făurită în mod evident din elemente intonaționale populare dar trecute prin sensibilitatea creatoare a compozitorului.



Această temă e străbătută de un suflu larg, desfășurîndu-se pe mai multe măsuri, ca o improvizație liberă. Ierarhizarea celulelor ei ritmice îi asigură totuși coerența.

Un episod grațios, adus de pian, face trecerea către tema a doua, de o expresie glumeață.

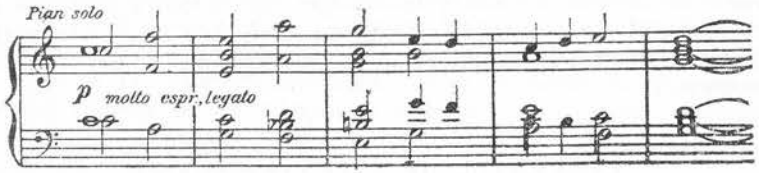
Puntea către dezvoltare e construită pe baza elementelor temei inițiale. Reexpoziția intervine după un tril al viorilor.

Prima parte a concertului vădește o tehnică de scriitură pianistică și orchestrală, lapidară, concisă, dar plină de forță expresivă. Această însușire demonstrează încă o dată că limbajul

evoluat al ilustrului compozitor maghiar, inovațiile sale, născute din profunda asimilare personală a melosului și ritmicei populare, se clădesc pe fundamentul trainic al marilor tradiții clasice.

Partea II a concertului, *Adagio religioso*, se arcuiește asemenea bolții unui impunător edificiu, sobru ca o măreață catedrală medievală.

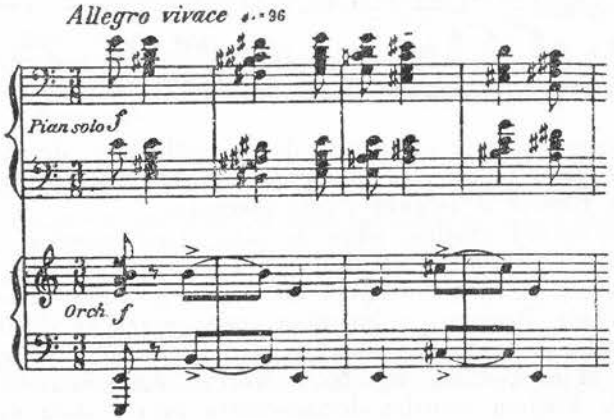
Orchestra pregătește atmosfera apariției pianului care intonează un coral liniștit:



Cîntul lui alternează cu cel al orchestrei și iată că apare apoi o mișcare ceva mai vie — o parte mijlocie. După un mare *crescendo* revine melodia de coral, la orchestră, fiind împodobită de sunetele pianului.

Finalul concertului, *Allegro vivace*, în formă de *rondo*, izbucnește (*attaca*) cu un foarte scurt pasaj avîntat al solistului.

Intervine apoi și orchestra. Iată elementul principal al finalului, plin de ritmicitate:



Din compararea părții pianului cu cea a orchestrei se poate observa o dualitate ritmică. Partea orchestrei, deși în măsura de trei optimi, are o metrică binară.

După un solo de timpani, intervine la solist, un *fugato* bazat pe reluarea acestui fragment melodic ce trece și la orchestră.

După readucerea temei principale, intervine iarăși un solo de timpan. Acest element melodic expus la orchestră într-o mișcare mai potolită va fi și el tratat în stil imitativ.

Către sfîrșitul concertului asistăm la o demonstrație de bravură pianistică unită cu o viguroasă participare orchestrală de un efect plin de forță și strălucire. (Ultimele 17 măsuri ale lucrării au fost terminate de Tibor Serly, după schițele lui Bartók.)

Ludwig van BEETHOVEN

(1770 — 1827)

Îmbibată de umanism și fremătînd de elan vijelios, creația genialului compozitor Ludwig van Beethoven se bucură pretutindeni de popularitate. Ea a fost adînc înrîurită de frămîntările și aspirațiile epocii revoluției burgheze din Franța de la 1789 care, dînd lovituri de moarte orînduirii feudale, proclama drepturile și libertățile cetățenești, încrederea într-o viață mai dreaptă și mai bună pentru cei mulți și oprimați.

Beethoven a scris, printre altele, 9 vestite simfonii, sonate, numeroase lucrări pentru diverse formații de cameră, o operă — *Fidelio* — lucrări vocal-simfonice (dintre acestea remarcăm *Missa Solemnis*, apărută o dată cu *Simfonia IX*, în 1824), lieduri, coruri, piese instrumentale etc.

Creațiile beethoveniene reprezintă un punct crucial în dezvoltarea artei muzicale, prin conținutul lor ideologic progresist, combativ, prin noutatea și soliditatea construcției.

Beethoven este considerat un „Titan al simfoniei". Compozitorul a acordat însă genului concertistic o atenție și o prețuire aproape la fel de mare ca și simfoniei. Posteritatea îi datorează un număr de concerte de cea mai înaltă valoare artistică, care au statornicit forma clasică a genului, deschizîndu-i, în același timp, noi perspective.

În 1784, deci la vîrsta de numai 14 ani, compozitorul încearcă pentru prima oară să scrie un concert de pian, în *mi bemol*, din care n-a rămas decît partea de pian. Șase ani după aceea reia ideea realizării unui concert în *re major*, din care există numai prima mișcare. Din proiectele componistice ale anului 1792 au rămas niște fragmente pentru un concert de vioară în *do major*. Prima reușită avea s-o constituie însă, în 1795, un concert de pian, în *si bemol major*, *op. 19*, care avea să fie revizuit în 1797. Este anul cînd apare încă un concert pentru pian, cel în *do major*, *op. 15* și, de asemenea un *Rondo pentru pian și orchestră* (e de observat deci că *Concertul în si bemol major*, *nr. 2* este de fapt anterior celui ce poartă astăzi nr. 1, adică *Concertul în do major*).

În 1800 e terminat *Concertul nr. 3*, *în do minor*, *op. 37*, *pentru pian*, iar în 1802, cele două miniaturi concertistice lirice, *Romanțele pentru vioară și orchestră op. 40*, *în sol major* și *op. 50*, în *fa major*.

Schițat cu un an înainte, *Triplul concert*, *op. 56*, *pentru pian*, *vioară și violoncel* este definitivat în 1805. Un an după aceea este dat la iveală *Concertul nr. 4 pentru pian*, *în sol major*, *op. 58*, și *Concertul pentru vioară*, *op. 61*, căruia în 1807 Beethoven îi dă o nouă versiune, înlocuind vioara solistă cu pianul.

În 1808, pe lista lucrărilor beethoveniene se înscrie și *Fantezia*, *op. 80* în care finalul coral-orchestral e precedat de o mare parte solistică a pianului. *Concertul nr. 5 pentru pian și orchestră*, *op. 73*, *în mi bemol major* datează din 1809. O încercare, din 1815, de a mai scrie un concert pentru pian, în *re major*, nu a fost împlinită de Beethoven, care a lăsat lucrării de mai înainte gloria de a rămîne pe culmea creației sale concertistice.

★

Se știe că înainte de Beethoven, genul concertului ajunsese într-un stadiu înfloritor datorită mai cu seamă activității desfășurate de Mozart în acest domeniu de creație muzicală. Ca și în primele simfonii, sonate ori cvartete, în primele concerte ale lui Beethoven, influența lui Mozart apare evidentă. Concertul care avea să afirme trăsăturile noi ale sensibilității artistice beethoveniene este cel în *do minor nr. 3*. De aci înainte, în concerte, simfonii, ca și în alte lucrări, compozitorul avea să depășească tot ceea ce se înfăptuise, trasînd noi directive în dezvoltarea genurilor muzicale. În concertele lui Beethoven, îndeosebi în cele pentru pian nr. 3, 4 și 5 nu mai este vorba de o muzică în care ansamblul orchestral era redus la simplul rol de acompaniament, de fundal al performanțelor solistului, așa cum se întîmpla în multe lucrări scrise înainte vreme. În aceste compoziții elementul solistic și cel simfonic sînt unite într-o sinteză artistică pe deplin coerentă. Lăsînd protagonistului libertatea de a-și etala virtuozitatea, Beethoven dă în același timp orchestrei un rol bine individualizat care merge atît de departe uneori, încît orchestra și pianul sînt parcă două personaje opuse care se înfruntă.

CONCERTUL NR. 1 ÎN DO MAJOR PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ, OP. 15

Concertul nr. 1 în do major a fost interpretat de multe ori, cu ocazia turneelor întreprinse de Beethoven însuși prin orașele germane și la Praga.

Partea I, în formă de sonată — *Allegro con brio* — începe cu obișnuita expoziție orchestrală a materialului tematic. Tema inițială, cîntată în *tutti*, are o înfățișare luminoasă, plină de surîs tineresc:

Intervine apoi o punte care face trecerea la tema II, adusă de viori:

La sfîrșitul expoziției orchestrale auzim o temă conclusivă, înrudită, prin înfățișarea ei optimistă, cu prima.

Solistul nu-și face intrarea cu tema inițială, ci cu o idee muzicală neauzită în expoziția orchestrei.

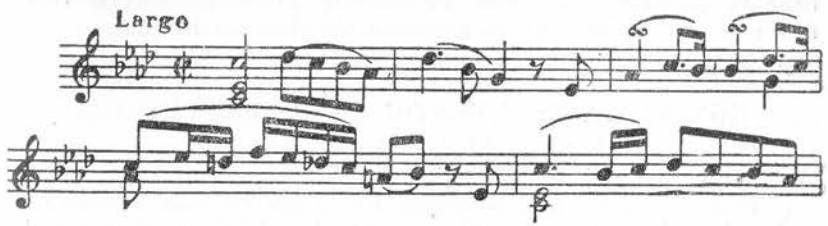
Procedeul a fost preluat de Beethoven de la Mozart.

După intervenția solistului, temele cunoscute sînt readuse: este o a doua expoziție. Spre deosebire de cea dinainte ea este brăzdată de pasaje pianistice de legătură.

Dezvoltarea care urmează este scurtă. Ea prilejuiește afirmarea măiestriei instrumentale a protagonistului dar și valorificarea bogăției expresive a temelor.

Apariția reprizei, a reluării temelor, este marcată de ivirea melodiei de la început (ex. nr. 1) atacată în *fortissimo*. Repriza urmează aceeași desfășurare ca și expoziția, iar încheierea se face cu tema conclusivă.

În partea II, *Largo* — pianul cîntă o melodie duioasă,

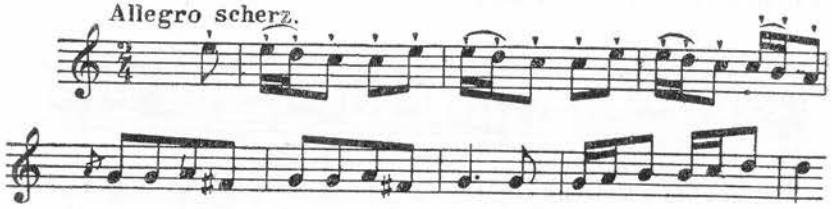


căreia orchestra îi răspunde de îndată. Această temă va apare de cîteva ori în decursul mișcării, de fiecare dată parcă mai caldă, mai comunicativă.

Tot solistul aduce apoi o altă idee muzicală, străbătută de elanuri romantice.

Ca și în celelalte concerte pentru pian ale lui Beethoven, în această minunată pagină se vădește tendința compozitorului de a încredința instrumentului său preferat fraze de o cantabilitate largă. Evoluția necontenită a stilului său pianistic spre culmile artistice atinse prin marile concerte și sonate din perioada mijlocie și ultimă, care au revoluționat arta pianistică, începe în aceste pagini de tinerețe. În ele individualitatea beethoveniană tinde să se afirme pe deplin. Detașîndu-l de restul ansamblului acompaniator, Beethoven atribuie clarinetului un rol foarte important, așa precum vor proceda, în concertele lor, și compozitorii romantici, Schumann, Liszt, Ceaikovski.

Ultima parte este, ca și în lucrările de acest fel ale lui Mozart, un voios *rondo*. El începe cu refrenul, o temă dansantă, ce va reveni de mai multe ori:



Primul cuplet, care înlocuiește refrenul, este o melodie capricioasă urmată de o serie de figurații, de împodobiri sonore, după care solistul aduce în minor, iar apoi în major, ca la început, refrenul. El va fi reluat și de către orchestră. Auzim pe urmă un motiv apăsat, umoristic (al doilea cuplet).

Revine iarăşi refrenul şi primul cuplet, după care apare cadenţa solistică. Mişcarea se încheie într-o atmosferă veselă din care nu lipsesc unele momente de duioşie blajină.

CONCERTUL Nr. 2 PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ ÎN SI BEMOL MAJOR, OP. 19

Prima versiune a *Concertului nr. 2 pentru pian şi orchestră în si bemol major, op. 19* datează din 1795. Redactarea lui definitivă a fost făcută de autor în 1797, după ce-l interpretase personal în public. Între timp compozitorul terminase *Concertul pentru pian şi orchestră în do major*, care deşi poartă numerotarea *op. 15* a fost compus deci după cel în *si bemol major*.

Concertul în si bemol major este alcătuit din 3 părţi.

Tematica folosită de Beethoven în acest concert aparţine stilului melodic al exponenţilor şcolii vieneze. Se simte înrîurirea lui Haydn şi Mozart. Dezvoltarea materialului tematic poartă însă pecetea geniului beethovenian.

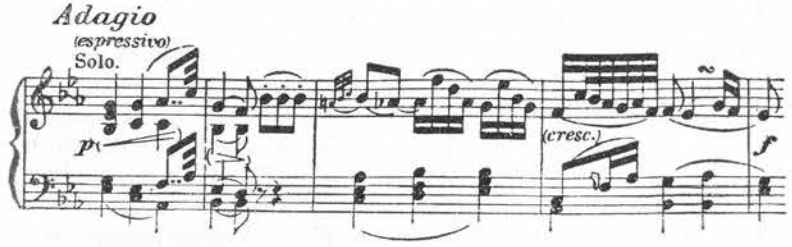
Partea I, Allegro con brio, este clădită pe principiile formei sonată constînd din înlănţuirea a trei secţiuni, expoziţia temelor, dezvoltarea şi repriza lor. Ea începe cu expoziţia tematică a orchestrei. Într-o alternare de *forte* şi *piano* răsună cu elan tineresc intonată de coarde tema I.

Auditorul va remarca uşor ampla dezvoltare a nucleului ritmic cuprins în capul temei. Pianul solist intră în desfăşurarea acţiunii muzicale, întocmai ca în unele concerte mozartiene, aducînd o idee nouă, expusă cu un sentiment de gingaşă naivitate în registrul înalt:

Intonată întîi de orchestră (primele viori şi fagoturi la octavă) şi preluată de îndată de pianul solist, tema II are un contur mlădios şi o expresie lirică:

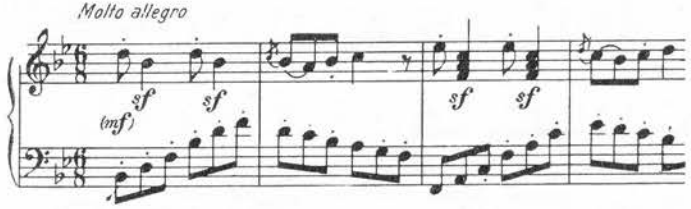
Dezvoltarea începe cu gingaşa melodie citată în exemplul nr. 2 şi se bazează pe prelucrarea celor două teme principale. La începutul reprizei orchestra aduce un fragment al temei principale completată apoi de pianul solist. Cadenţa face trecerea spre *coda* extrem de lapidară (6 măsuri) şi afirmativă.

Partea II, Adagio, în *mi bemol major*, ne dezvăluie calda duioşie beethoveniană prin mijlocirea unei melodii cantabile intonată întîi de orchestră şi apoi de pianul solist. Iată tema principală a părţii II aşa cum apare ornamentată la pian:



Un scurt motiv dialogat între orchestră şi pian constituie puntea spre revenirea temei principale. După un recitativ al pianului solist *(con gran' espressione ad libitum)* un scurt *tutti* încheie în *pianissimo* mişcarea.

Partea III, Allegro molto, îmbină în structura ei forma de *rondo* cu aceea de sonată. Tema-refren aduce ecouri de cîntec popular vienez. Capul ei cuprinde sugestia onomatopeică a chemării primăvăratice a cucului. Iată tema-refren:



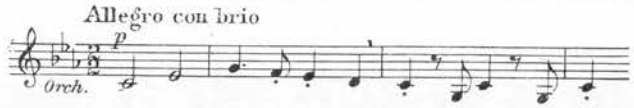
Expusă alternativ cu voioşie de pian şi orchestră tema-refren creează o atmosferă de umor în spiritul popular vienez. Dialogul viu dintre pian şi orchestră prilejuieşte îmbogăţirea materialului tematic cu noi teme sau cuplete.

Dintre cupletele care îmbogățesc sfera imaginilor părții a treia amintim o șăgalnică melodie expusă cu antren de pian. După cadență sînt reluate ideile principale.

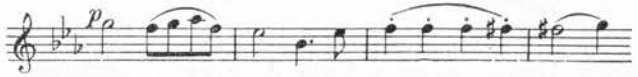
CONCERTUL NR. 3 ÎN DO MINOR PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ

Lucrînd la această compoziție, care datează din 1800, adică din prima perioadă de creație, Beethoven spunea că ea trebuie să fie mai bună decît cele de mai înainte, fapt confirmat pe deplin. În aceeași vreme, compozitorul terminase sau avea în lucru, printre altele, *Simfonia I* și *II*, *Sonatele pentru pian op. 22, 26, 27* (nr. *1, 2*) și *Sonata op. 28*. Unele fragmente din sonatele enumerate, cum ar fi de pildă impresionantul *Marcia funebre — Sulla morte d'un Eroe —* din *Sonata op. 26* sau tumultuosul final al *Sonatei op. 27 nr. 2 „A lunii"*, arată, laolaltă cu *Concertul nr. 3 pentru pian*, o direcționare și mai precisă a stilului beethovenian din acea perioadă către transformările profunde ce se vor concretiza definitiv o dată cu apariția *Eroicei.*

Partea I a concertului, de o expresie lapidară, concisă, este străbătută de un sentiment de forță, de neclintită încredere. Caracterul mișcării — *Allegro con brio* — este stabilit de la început din expoziția orchestrală care se deschide cu tema principală, o melodie hotărîtă, cu accente bărbătești :



Tema secundară, lirică :



aduce un contrast, o antiteză, din care vor încolți germenii prelucrării tematice.

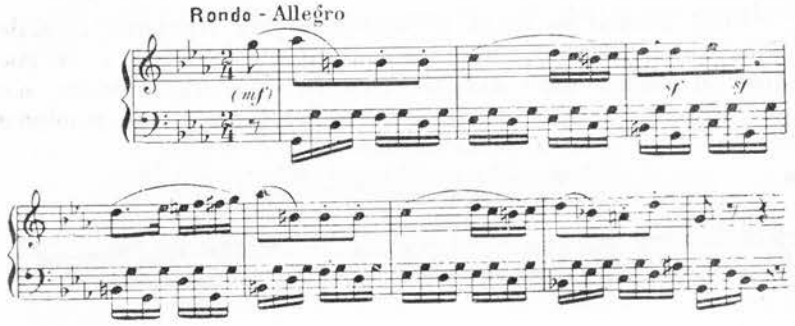
Către încheierea expoziției simfonice auzim la suflători un fragment melodic implorator, bogat armonizat.

Înainte de a ataca tema inițială, pianul își ia parcă, în cîteva șiruri de sunete ascendente, avîntul cu care se va impune în desfășurarea discursului muzical. În expoziția solistică și apoi în partea de dezvoltare a acestui *Allegro*, în formă de sonată, elementul solistic dovedește orientarea compozitorului către un stil concertistic sobru, concentrat.

Partea II, *Largo*, începe în sonorități discrete, ca o meditare plină de reculegere, a instrumentului solist :

Orchestra preia pe urmă inițiativa, aducînd armonii a căror austeritate pune într-o lumină și mai îmbietoare, prin contrast, dantelăria sonoră, țesută de protagonist. Cîteva pasaje cadențiale ne conduc pe nesimțite către încheierea acestei pagini beethoveniene de o aleasă inspirație.

Și iată că după această muzică meditativă izbucnește un *rondo*, final, în care vioiciunea și umorul se împletesc cu grația și eleganța. Iată refrenul acestui *rondo*, expus de solist și reluat pe urmă de orchestră :



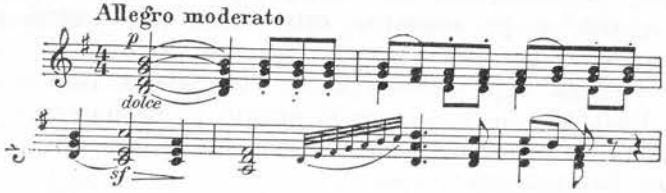
El răzbește din cînd în cînd din vălmășagul însuflețit al muzicii, ca un prieten drag, pe care ascultătorul îl primește cu bucurie, de fiecare dată cînd îi iese în cale.

CONCERTUL NR. 4 ÎN SOL MAJOR PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ

În ultimele sale concerte, Beethoven atribuie orchestrei, am mai spus-o, un rol simfonic precizat, creînd prin lucrările sale concertistice, adevărate *simfonii cu instrument solo*, care vor servi drept exemplu celor două concerte pentru pian ale lui Brahms.

Apărut în perioada de germinare sau desăvîrșire a marilor sonate *Waldstein* și *Appassionata*, a *Simfoniei V*, *Concertul nr. 4* pentru pian și orchestră manifestă una din cele mai de seamă însușiri ale muzicii Titanului simfoniei și anume dramatismul, care se învecinează cu pagini lirice încîntătoare.

În partea I, *Allegro moderato*, autorul renunță la obișnuita introducere orchestrală, punînd pianul să cînte singur, din primul moment. Solistul adresează parcă orchestrei o întrebare :

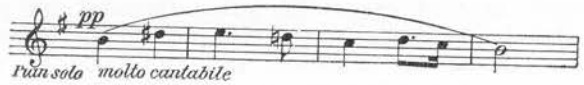


Firul muzicii se leagă pe nesimțite prin repetarea formulei ritmice de la început, procedeu înrudit cu felul de a se configura al primei teme din *Simfonia V*. Nici un retorism, nici o emfază, în această primă parte. Totul păstrează ponderea. Iată acum și tema a doua a mișcării :

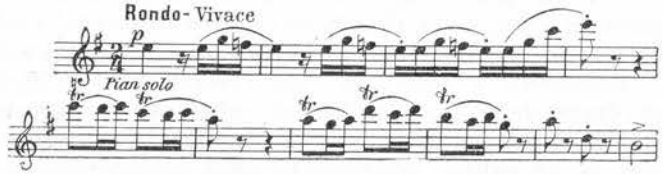
Dezvoltarea materialului muzical se produce mai ales în orchestră (lucru care se va întîmpla, de altfel, și în final) în vreme ce solistul brodează ghirlande sonore îndeosebi în jurul liniei melodice a temei inițiale.

Partea II este un scurt *Adagio* în care orchestra reprezintă parcă elementul activ, categoric, de neînduplecat,

în vreme ce pianul ne apare ca un personaj îndurerat, sleit de puteri, cerînd îndurare :



Caracterul dialogat al acestei pagini a sugerat imaginea legendarului Orfeu (reprezentat aici de pian) care, prin stăruința cîntului său pe strunele unei lire de aur, și-a liberat calea ce avea să-l ducă la iubita lui soție, Euridice, în împărăția subpămînteană a lui Hades. Este o tragedie fără cuvinte, scurtă dar mișcătoare, după care *Rondo*-ul — ultima parte — însenin ează totul, deodată, prin însușirile lui de optimism. Iată refrenul :



CONCERTUL NR. 5 PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ ÎN MI BEMOL MAJOR, OP. 73

Sînt cunoscute cuvintele prin care Lenin şi-a exprimat entuziasmul pentru sonata *Appassionata* una din lucrările de culme ale creaţiei beethoveniene: „Nu cunosc ceva mai puternic decît *Appassionata*; aş asculta-o în fiecare zi. O muzică uimitoare, supraomenească. Întotdeauna mă gîndesc cu o mîndrie poate naivă: iată ce minuni pot face oamenii!"

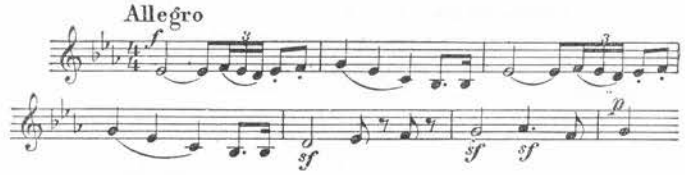
Concertul nr. 5 în mi bemol major pentru pian şi orchestră, op. 73, făurit în aceeaşi perioadă cu vestita sonată, se înrudeşte cu aceasta prin pregnanţa tematicii şi suflul eroic al dezvoltării simfonice. Lucrarea a fost terminată în anul 1809, în timp ce trupele napoleoniene ocupau Viena. La sfîrşitul anului 1810 pianistul Johann Schneider a executat-o la Leipzig, în sala „Gewandhaus" cu un asemenea succes încît revista *Allgemeine Musikalische Zeitung* scria: ...„publicul era într-o asemenea stare de entuziasm încît abia putea să se mulţumească cu obişnuita exteriorizare a recunoştinţei şi bucuriei!"

S-a crezut în mod eronat că titlul *Imperial*, pe care vienezii l-au dat lucrării, s-ar referi la împăratul francezilor, la Napoleon. Se ştie că din momentul în care acesta s-a încoronat împărat, sentimentul de admiraţie al compozitorului pentru fostul general al armatei revoluţionare franceze s-a transformat în ură şi dispreţ. Într-o împrejurare tragică pentru popoarele germane, după înfrîngerea de la Jena, Beethoven a rostit admirabilele cuvinte referitoare la Napoleon: „Ce păcat că nu mă pricep la războaie ca în muzică; l-aş bate!" Deci nu datorită lui Napoleon şi nici datorită arhiducelui Rudolf, căruia concertul i-a fost dedicat, acesta a fost denumit de vienezi *Imperialul*. Mai curînd s-ar părea că ar avea dreptate cei ce afirmă că titlul *Concertului nr. 5 pentru pian şi orchestră* se referă direct la caracterul monumental al lucrării, străbătută de măreţie şi elan eroic.

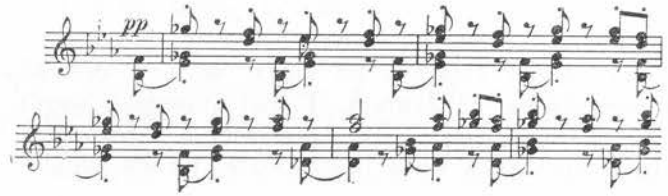
Concertul nr. 5 în mi bemol major este alcătuit din 3 părţi.

Partea I, Allegro, începe cu o cadenţă a pianului solo. Arpegii, game în terţe şi în octave, se succed furtunos, explorînd întreaga claviatură, punctate de acordurile puternice ale orchestrei. Beethoven a înnoit în chip revoluţionar tradiţionalele raporturi dintre *tutti* şi *solo*. Pianul solist se situează în centrul acţiunii muzicale. S-a spus despre cadenţa introductivă a pianului că ar oglindi eroismul în plină acţiune.

Orchestra face apoi expoziţia tematică propriu-zisă. Instrumentele cu coarde şi cele de suflat intonează tema I, bazată pe amplificarea unui motiv scurt, cu caracter marţial, voluntar, implacabil:



Tema II urmează la scurt interval răsunînd în accente de marş. Melodia ei se aude la început de departe, în note scurte, staccate, în tonalitatea *mi bemol minor*,



apoi cînd este preluată de instrumentele de alamă capătă intonaţii de marş revoluţionar.

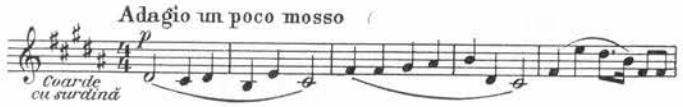
După ce expoziţia tematică a orchestrei s-a încheiat, pianul reintră în acţiunea muzicală cu o gamă cromatică suitoare, apoi, după un tril lung, reia într-o sonoritate dulce, în registrul înalt, începutul temei principale (ex. 1).

Secţiunea mediană a primului *Allegro*, dezvoltarea, constă dintr-un strîns dialog între *tutti* şi *solo* pe temeiul temelor citate. Un moment deosebit prin frumuseţea lui este acela în care pianul execută variaţiuni lirice, dureros-meditative, pe tema de marş reprodusă în exemplul 2.

Repriza, îmbină elementele citate cu fragmente din cadenţa introductivă. Participarea pianului la prelucrarea ideilor de bază şi îndeosebi a capului temei I este atît de mare, încît compozitorul a renunţat la tradiţionala cadenţă ce precede încheierea primei părţi.

Sfîrşitul primei părţi aminteşte prin pregnanţa ritmurilor şi amploarea sonorităţilor de atmosfera în care se încheie primul *allegro* al simfoniei *Eroica*.

Partea II, *Adagio un poco mosso*, *în si major*, începe cu o temă largă și expresivă, intonată cu armonii de coral, de instrumentele cu coarde cu surdină :



Pianul răspunde acestui cîntec instrumental plin de reculegere cu o cantilenă ce picură sunete cristaline, de o pătrunzătoare frumusețe.

Împodobită cu scînteietoare lanțuri de triluri, cu pasaje de terțe și sexte, melodia pianului conduce prin creșteri și descreșteri de sonoritate spre un moment poetic de o forță emoțională unică în întreaga literatură simfonic-concertantă.

Ca din păduri cuprinse de ceață, se aud din depărtări chemări melancolice de fanfară. Pianul intonează șoptit arpegiul din care se va naște tema principală a vijeliosului *rondo* final, atacat apoi cu o forță impunătoare, tot de solist :

Ritmică, dansantă, furtunoasă, tema-refren a *rondo*-ului se îmbogățește cu o concluzie, al cărei ritm triumfal este marcat de accentele marțiale pe care i le dă orchestra.

Însuflețirea *rondo*-ului este sporită prin intervenția unei teme noi, ce răsună cu legănări de vals, la pian.

Tema-refren își păstrează însă preponderența. În *coda*, răsună la timpani ritmul punctat al temei. Acest ritm se stinge într-o șoaptă abia perceptibilă. Din această liniște, eroul, întruchipat în solist, se smulge dintr-o dată și într-un puternic unison parcurge întreaga claviatură a pianului, discursul muzical încheindu-se cu strălucire.

În puternice sonorități, orchestra intonează apoi pentru ultima oară tema-refren.

CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ ÎN RE MAJOR, OP. 61

Concertul pentru vioară și orchestră în re major, *op. 61*, a fost terminat în 1806. Dacă pentru pianiști, concertele lui Beethoven, îndeosebi *nr. 4* și *nr. 5* reprezintă piatra de încercare a desăvîrșirii lor artistice, în repertoriul violoniștilor virtuozi de pretutindeni, *Concertul în re major* al genialului compozitor german ocupă locul de frunte.

Urmînd celor *10 Sonate pentru pian și vioară*, *Romanțelor* pentru vioară și orchestră și *Triplului Concert*, *Concertul în re major* relevă pe deplin măiestria cu care a știut Beethoven să pună în valoare toată gama resurselor expresive ale viorii. Căldura vibrantă și varietatea coloritului tonului ei, care merge de la lirismul fremătător pînă la strălucirea scînteietoare, precum și cursivitatea melodică apropiată de inflexiunile vocii omenești au răscolit sensibilitatea lui Beethoven. Prin mijlocirea sunetelor atît de comunicative ale viorii, instrument care „parcă vorbește", genialul compozitor a destăinuit adîncimi sufletești nebănuite. Lirismul, seninătatea, meditarea, adierea unui surîs sau unda mîhnirii, umorul delicat, elanul tineresc, se amestecă în chip admirabil în *Concertul pentru vioară*, inepuizabil izvor de satisfacții artistice de cea mai aleasă esență.

Partea I a concertului — *Allegro, ma non troppo* — începe cu un *tutti* orchestral în care este expus materialul tematic al mișcării. După cîteva sunete ale timpanului, se ridică glasul oboiului susținut de ceilalți suflători de lemn, care intonează o melodie curgătoare, lirică :

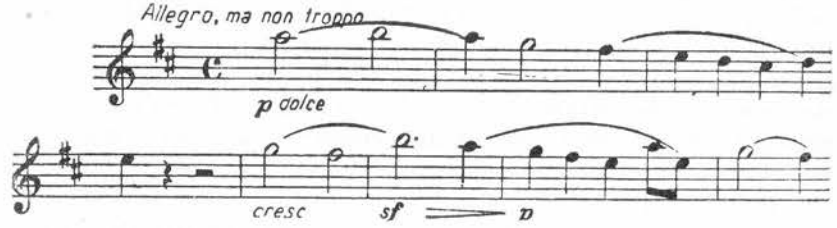
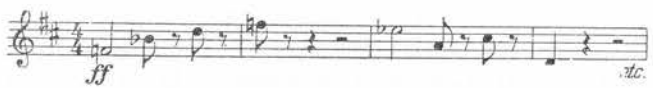


Figura ritmică de cîteva sunete care deschisese concertul se va auzi de-a lungul mișcării, la diverse instrumente, îndeosebi la coarde, căpătînd o înfățișare de element caracteristic. Din acest punct de vedere, putem să o asemănăm cu motivul inițial din *Simfonia V*. Pe urmă, clarinetele, fagoturile și apoi

oboaiele, cîntă o frază ascendentă, după care auzim următorul motiv sărbătoresc, plin de grandoare:



și care este urmat de accente hotărîte. Suflătorii aduc apoi tema II plină de cantabilitate

Sfîrșitul expoziției orchestrale e marcată de dialogul dintre viorile prime pe de o parte, violoncele și contrabasuri pe de altă parte.

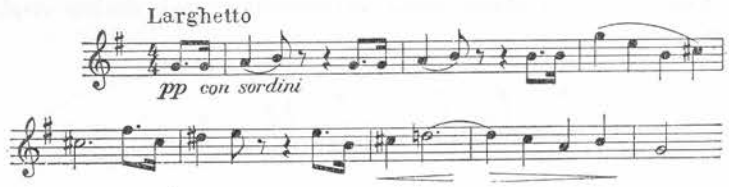
Vioara solistă își face apariția cu o scurtă cadență în care parcă vrea să-și arate noblețea glasului ei unduitor. Ajunsă la un sunet înalt ca un pisc, ea se odihnește o clipă și apoi intonează tema inițială, pe care o împodobește însă cu o fină dantelărie.

De aici încolo, planul expoziției orchestrale e urmărit și de vioară. Într-adevăr, ea cîntă în octave fraza ascendentă și melodia cantabilă (vezi ex. nr. 3), pe care o preia de la suflători. În timpul reeditării expoziției, între temele și motivele semnalate intervin diverse fragmente de legătură ca și unele elemente de dezvoltare a motivelor muzicale. Dezvoltarea propriu-zisă începe după fragmentul conclusiv remarcat mai înainte și are un caracter luminos.

După dezvoltare, urmează — așa după cum cere forma sonatei — reluarea expoziției, repriza, cu unele modificări. Prima parte se încheie cu o *coda* în care auzim, pentru ultima oară, tema principală (vezi ex. nr. 3), cîntată de vioară.

Partea II a concertului este potolită, desfășurîndu-se într-o mișcare domoală, *Larghetto.*

Corzile cu surdină cîntă o melodie îngîndurată.

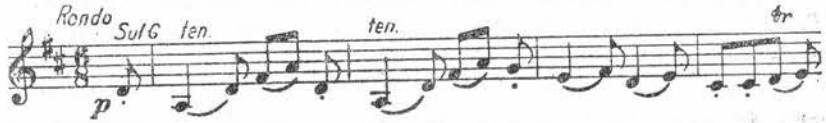


Unii comentatori au afirmat că în această melodie se manifestă influența folclorului rusesc, pe care Beethoven l-a cunoscut într-o oarecare măsură, datorită unei culegeri de cîntece publicată în 1790 de către un cercetător din Praga, Ivan Pratsch. De altfel, se știe că Beethoven în celebrele sale cvartete, dedicate lui Razumovsky *(Cvartetele op. 59)* — scrise în aceeași vreme cu *Concertul pentru vioară*, a intercalat teme cu caracter rusesc.

Tema inițială apare în cîteva variațiuni cu caracter asemănător, însă îmbogățite mereu prin participarea instrumentului solist. Auzim apoi, în secțiunea mijlocie, o frază melodică a viorii, ca un cîntec de dragoste.

Se reia pe urmă tema inițială. Sonoritățile orchestrei cresc și finalul concertului scris în formă de *rondo* e atacat deodată, fără nici o pauză.

Tema principală e cîntată la început de către solist și acompaniată foarte discret. Ea are un caracter jucăuș:

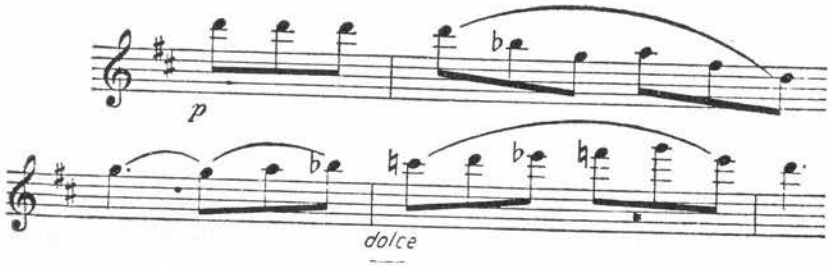


Tema e preluată și cîntată în *fortissimo* de către întreaga orchestră.

Intervine apoi o temă intermediară, tot dansantă, primul cuplet, dar mai viguroasă, cîntată în dialog de viorile prime și de instrumentul solist

după care e readusă tema de la început, refrenul.

Apare și o a doua temă intermediară (al doilea cuplet), ca un vals vienez.



Reauzim apoi iarăși tema inițială. Evoluția ulterioară a acestui final, plin de voie bună cuceritoare, se axează pe materialul melodic semnalat.

Trebuie să mai spunem că Beethoven nu a scris nici o cadență pentru această lucrare. El a arătat doar locul unde urmează să se intercaleze cadențele, lăsînd pe seama violoniștilor concertiști sarcina alcătuirii lor.

TRIPLUL CONCERT PENTRU PIAN, VIOARĂ, VIOLONCEL ȘI ORCHESTRĂ OP. 56, ÎN DO MAJOR

Față de celelalte lucrări concertistice ale lui Beethoven, *Triplul Concert pentru pian, vioară, violoncel și orchestră* este mult mai puțin cunoscut.

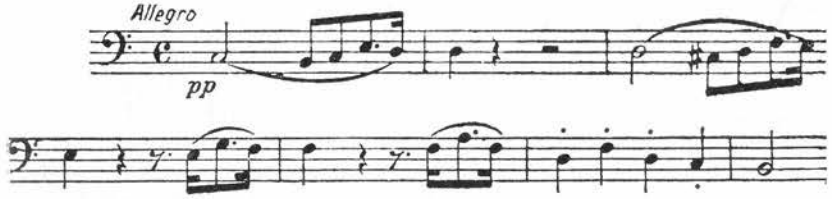
Beethoven a început să lucreze la realizarea acestui concert în anul 1803. Temele lucrării se înscriu în caietele de schițe din 1803—1804, printre acelea ale sonatelor *Waldstein* și *Appassionata*, ale operei *Leonora (Fidelio)*, ale *Cvartetului op. 59 nr. 1*, ș.a.

În octombrie 1804, compozitorul a trimis manuscrisul concertului editurii Breitkopf și Härtel, atrăgînd atenția într-o scrisoare că o lucrare concertantă de felul *Triplului Concert*, în care apare și pianul ca solist, este ceva nou.

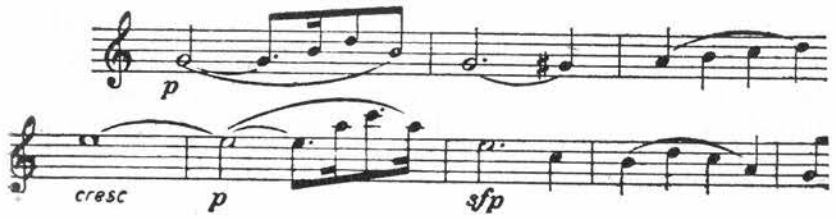
Prima audiție a *Triplului concert* a avut loc în primăvara anului 1808. Cu toate că partea pianului era deținută de Beethoven însuși, compoziția n-a avut succes. După aceea *Triplul Concert* a fost dat uitării pentru mult timp. Înțelegînd obiecțiile

interpreților care îl considerau mai degrabă un trio cu orchestră decît un concert propriu-zis, lucrare în care orchestra nu are un rol prea important, o editură muzicală a publicat o prelucrare a *Triplului Concert* ca trio, fără orchestră.

Partea I, Allegro, începe cu un motiv avîntat, expus la orchestră (mai întîi de către violoncele și contrabasuri) din care se naște tema principală :



Tot în partea de *tutti* orchestral, care precede apariția soliștilor, este adusă de către viori o temă înrudită cu cea dinainte :



Felul de schițare a acestei noi teme prezintă asemănări cu acele lucrări anterioare ale lui Beethoven, în care tema a doua nu are decît prima frază expusă pe altă treaptă a tonalității.

După scurta introducere orchestrală de care am vorbit, își face intrarea violoncelul solist, urmat de vioară, cu tema inițială. Pianul expune apoi și el capul temei, după care începe un șir de figurații. În decursul mișcării, cele trei instrumente soliste creează o atmosferă de elan și voioșie.

Partea II, Largo, este foarte scurtă, dar de o mare bogăție expresivă, fapt care o face să poată fi asemănată cu cele mai inspirate pagini ale lui Beethoven. Mișcarea începe cu o temă melodioasă expusă de orchestră și care va apare apoi mereu îmbogățită :

Peste sunetele în surdină ale corzilor, intervine violoncelul solist. Deosebit de cald este glasul lui cînd intonează o frîntură melodică ca o serenadă.

În centrul mișcării, rolul orchestrei este foarte redus.

Această frumoasă pagină a concertului se încheie cu repetarea insistentă de către violoncelul solist a unui sunet care, crescînd în intensitate, face trecerea către final — *Rondo alla Polacca.*

Chiar de la început, pe acompaniamentul corzilor, violoncelul solist expune un motiv de dans, reluat și mai strălucitor de vioară :

Această temă veselă care reproduce unele caractere ale folclorului polonez va reveni ca refren. Caracterul popular al finalului este foarte accentuat într-un moment în care vioara, pianul și violoncelul solist își schimbă replici cînd în major, cînd în minor, așa cum se întîmplă deseori în dansurile populare.

Pascal BENTOIU
(1927)

Tînărul compozitor Pascal Bentoiu s-a impus în viața noastră muzicală mai cu seamă prin două lucrări ample : *Concertul pentru pian și orchestră*, prezentat în primă audiție în decembrie 1957 (solist Gheorghe Halmoș) și poemul simfonic *Luceafărul*, după Eminescu.

În afară de lucrările menționate, creația lui Bentoiu cuprinde lieduri, un *Cvartet de coarde*, o *Suită ardelenească* pentru orchestră, o *Sonată*, o *Simfonie*, un ciclu de *Sonete de dragoste*, un *Concert pentru vioară și orchestră* etc.

Format între anii 1944—1948, sub îndrumarea compozitorului Mihail Jora, cu care a studiat armonia, contrapunctul, orchestrația și compoziția, Bentoiu a dat la iveală roadele muncii sale abia după o vreme în care a activat ca cercetător la Institutul de folclor, fapt care a avut bune urmări asupra creației sale.

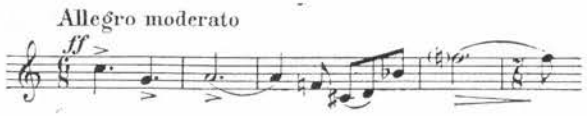
CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ

Concertul pentru pian și orchestră, op. 5, datează din anii 1953—1954. Lucrarea e alcătuită din trei părți. Tematica, cu rezonanțe populare, e prezentată îndeobște de pian ; partea instrumentului solist nu merge pe linia spectulozității , iar orchestrația folosește timbrele instrumentelor în combinații care le păstrează individualitatea.

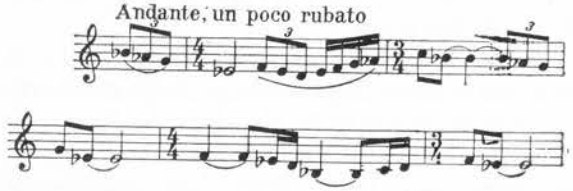
Partea I, Allegro moderato, prezintă la trompetă un aspect introductiv al temei principale. Curînd, într-un *tutti*, viorile expun un motiv în care alternează măsurile de șapte și cinci optimi.

Sînt măsuri asimetrice deseori întîlnite în folclorul romînesc și care dau o mare pregnanță tematicii.

Pe urmă solistul înfățișează melodia principală a mișcării, decisă, impetuoasă :



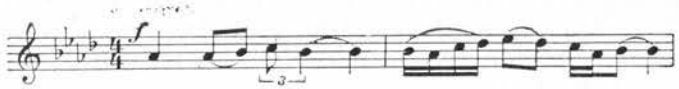
După o secțiune de legătură în care persistă măsura de cinci optimi, se ivește într-un tempo mai potolit — *Andante, un poco rubato* — tema a doua, lirică, sentimentală dar și cu o ușoară nuanță de ironie:



Un moment deosebit de sugestiv al acestei secțiuni este cel realizat de cîntecul nostalgic, ușor ironic, al saxofonului acompaniat de pian și un grup de instrumente cu coarde soliste, care imită parcă un taraf popular.

Dezvoltarea ideilor muzicale din expoziție este axată pe tema principală. Repriza continuă cu o cadență a solistului și cu o *coda* viguroasă la care participă întreaga orchestră.

Mișcarea următoare — *Adagio* — în formă de lied are un caracter liniștit meditativ, asemănător unei nocturne. Prima temă e încredințată pianului:



Tot solistul aduce o melodie mai vioaie — *un poco più mosso.*

În cuprinsul părții II se impune ca un semnal o temă marcantă a pianului, acompaniată în sonorități misterioase cu *tremolo*-uri ale coardelor.

Adagio se încheie prin revenirea primei secțiuni.

Allegro vivace, finalul, e clădit în formă de *rondo.* Refrenul, care e expus de pian, are un caracter jucăuș.

Primul cuplet păstrează ritmicitatea refrenului, cu care se înrudește, pe cînd al doilea este un joc ardelenesc tratat într-o manieră foarte variată în trei înfățișări deosebite.

De altfel nu este singurul moment al concertului care să amintească folclorul romînesc din Ardeal, deosebit de drag compozitorului.

Un *fugato* în care tema-refren trece de la viole la viorile secunde, apoi la viorile prime, precede un amplu *tutti* orchestral. Se ivesc amintiri episodice ale mișcărilor de mai înainte ale concertului, care se încheie curînd cu reluarea frenetică a temei-refren.

Luigi BOCCHERINI
(1743 — 1805)

Născut în 1743 la Lucca (Italia) într-o familie săracă, Luigi Boccherini s-a bucurat din fragedă copilărie de îndrumările muzicale ale tatălui său, cîntăreț și contrabasist al capelei orașului, cu care a învățat violoncelul, însușindu-și totodată elementele teoretice de bază ale muzicii. El și-a continuat studiile la seminarul din Lucca, apoi la Roma, unde s-a familiarizat cu lucrările marilor compozitori înaintași, îndeosebi ale lui Palestrina și Corelli.

Boccherini a activat un timp ca violoncelist în capela teatrului din Lucca, dar virtuozitatea sa l-a determinat să se consacre carierei de concertist, făcînd numeroase turnee în Italia, Franța, Spania, Germania, unde a repurtat succese răsunătoare. Ele s-au datorat nu numai artei sale instrumentale, ci și compozițiilor, care au început să fie cunoscute și cîntate în cercuri din ce în ce mai largi.

Boccherini și-a desfășurat activitatea timp de mai mulți ani în slujba regilor Prusiei și Spaniei, în calitate de „compozitor al curții din Berlin" și apoi „capelmaistru al curții din Madrid".

Cu toate numeroasele greutăți de care s-a izbit în cursul vieții sale, legate de situația de subaltern al unor curți regale cît și de peregrinările istovitoare din timpul turneelor, Boccherini a dat la iveală o operă muzicală extraordinar de bogată ce numără aproape 400 de lucrări de diferite genuri.

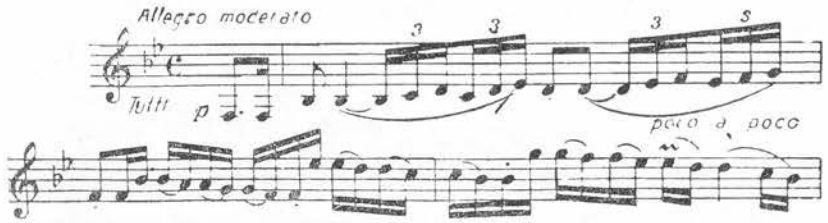
Preferința lui Boccherini a mers mai ales către muzica destinată ansamblurilor instrumentale de cameră, în care s-a distins ca un reprezentant de seamă al stilului instrumental italian.

Muzica sa se caracterizează printr-o inspirație melodică bogată, de o cantabilitate largă, cu armonii simple și clare, avînd în ansamblul ei trăsături viguroase și luminoase. Lipsite în general de un conținut dramatic, compozițiile lui Boccherini degajă un profund optimism, care-și găsește adesea expresia în pagini de un lirism delicat.

CONCERTUL ÎN SI BEMOL MAJOR PENTRU VIOLONCEL ȘI ORCHESTRĂ de Boccherini ocupă un loc de frunte în literatura nu prea bogată a violoncelului. El se distinge printr-un remarcabil echilibru al formei și o cunoaștere adîncă a stilului instrumental solistic, cristalizat în concertele pentru un singur instrument al marilor predecesori și contemporani ai lui Boccherini (Bach, Vivaldi, Haydn, Mozart).

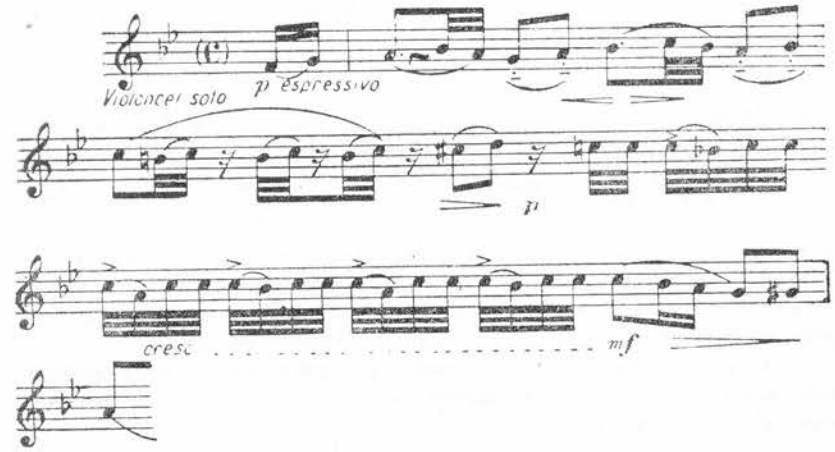
Lucrarea este alcătuită din cele trei părți tradiționale ale concertelor instrumentale clasice, adică două mișcări vioaie, ce încadrează o parte lentă.

Partea I — Allegro moderato — începe cu o scurtă introducere orchestrală, în care ansamblul expune tema principală a mișcării :



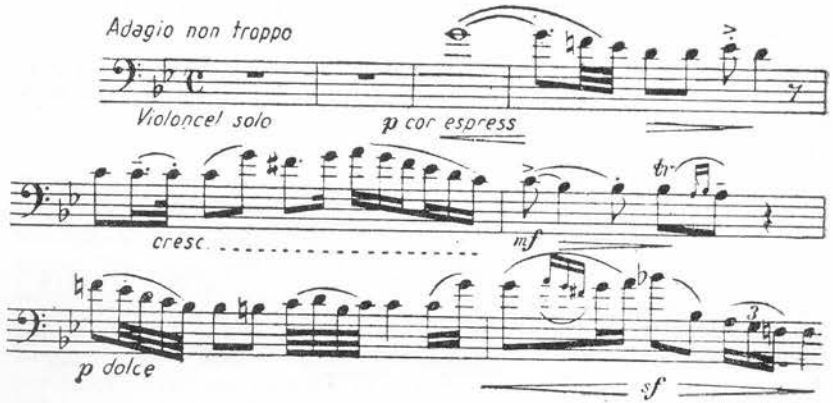
Plină de energie, avînt tineresc și eleganță, această melodie este preluată de violoncelul solo, care îi dă o amplă dezvoltare în stilul înflorat, specific epocii rococo.

În partea mediană a acestei părți, instrumentul solist prezintă o idee muzicală nouă, de un caracter contemplativ,



care aduce o notă contrastantă în atmosfera vioaie a mișcării. Cele două melodii revin apoi alternativ în repetate rînduri, contopindu-se în cele din urmă într-o cadență strălucită a violoncelului, după care orchestra încheie partea întîi cu o scurtă reamintire a temei principale.

Partea II — Adagio — reprezintă un scurt *intermezzo* romantic, bazat pe o melodie deosebit de cantabilă,



de un caracter visător și poetic. Ca și în partea întîi, fraza melodică este învăluită într-un veșmînt de figuri ornamentale de o mare finețe.

Finalul — Allegro — în formă de *rondo*, aduce prin melodie și ritm ecouri de dansuri populare italiene străvechi. La desfășurarea plină de voioșie a *rondo*-ului, distingem chiar de la început, tema principală :

o melodie sprintenă și veselă, care străbate de-a lungul întregii mișcări. Un desen melodic secundar, dar plin de expresivitate caldă, duce apoi spre tema a doua, care împreună cu motivul precedent îndeplinește rolul tradiționalului cuplet.

O cadență de virtuozitate îmbină pentru ultima oară elementele tematice încheind concertul într-o atmosferă sărbătorească străbătută de un optimism luminos.

Johannes BRAHMS

(1833 — 1897)

Johannes Brahms s-a născut la 7 mai 1833 în orașul Hamburg, ca fiu al unui modest instrumentist.

Păstrînd și cultivînd cu o rară măiestrie formele tradiționale ale muzicii clasice, el a exprimat în opera sa idei și imagini desprinse din viața epocii sale, cînd popoarele europene își căutau calea spre libertate și independență. Deși elanul revoluționar, eroismul, nu se mai afirmă în opera sa cu aceeași vigoare ca în creația lui Beethoven, lucrările lui Brahms, și îndeosebi simfoniile sale, sînt totuși străbătute de avînt, de accente eroice, pasionate, dar și de melodii blînde, visătoare, nostalgice, care redau deopotrivă aspirația comună tuturor marilor artiști ai trecutului spre o viață mai bună și mai luminoasă.

Brahms a oglindit în creația sa, îndeosebi în numeroasele sale piese vocale, poziția unui artist conștient de legătura artei profesionale cu arta poporului, cu felul de a simți și a cînta al acestuia. Melodica sa accesibilă, armonia sugestivă, ritmica pătrunsă de specificul cîntecului și jocului popular, forma clară a pieselor sale pentru voce și pian, toate acestea s-au desprins din izvorul artei populare germane. În lucrările sale instrumentale, în simfonii, în concerte și sonate, se afirmă puternic elemente ritmice specifice muzicii unor popoare ca cel maghiar și ceh, popoare aflate pe vremea aceea sub jugul stăpînirii habsburgice.

Salutînd cu căldură apariția tînărului compozitor, Schumann l-a prezentat lumii muzicale într-un răsunător articol, publicat în revista „*Neue Zeitschrift für Musik*“ (Noua revistă muzicală) ca pe un demn urmaș al marilor clasici germani. Mai tîrziu, Hans von Bülow, unul din cei mai de seamă pianiști și dirijori ai epocii, devine la rîndul său un înflăcărat susținător și propagator al muzicii lui Brahms.

Creația lui Brahms a dat loc la multe discuții și uneori la atitudini dușmănoase din partea muzicienilor timpului și îndeosebi a adepților artei wagneriene și a lui Liszt. Cu timpul însă, neînțelegerea manifestată de unii contemporani față de mu-

zica sa a cedat locul unei admirații și dragoste unanime pentru arta profund umană a acestui maestru.

Ajuns în culmea gloriei, Brahms moare la vîrsta de 64 ani (1897) la Viena, lăsînd în urma sa o creație bogată, în toate genurile muzicale (în afară de operă și poemul simfonic) cuprinzînd : 4 simfonii, 2 uverturi și 2 serenade pentru orchestră, *Variațiuni pe o temă de Haydn* pentru orchestră, 2 concerte pentru pian, unul pentru vioară și un dublu concert pentru vioară, violoncel și orchestră, muzică de cameră (2 sextete, 4 cvintete, 6 cvartete, 5 *trio*-uri, 3 sonate pentru vioară, 2 pentru violoncel și 2 sonate pentru clarinet, 3 sonate și numeroase piese de mai mică amploare pentru pian), aproape 200 de lieduri și un număr considerabil de compoziții corale.

CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ ÎN RE MAJOR OP. 77

Prima versiune a părții întîi a concertului a fost trimisă de Brahms, în anul 1878, violonistului Joseph Joachim, prietenul său de tinerețe, care i-a dat un prețios ajutor la desăvîrșirea lucrării. În iunie anul următor, compozitorul expediază editorului său Simrock partitura terminată, rugîndu-l ca pe tipăritură să fie menționată dedicația pentru Joachim care a și cîntat de altfel concertul în prima audiție, în Anglia, unde a repurtat un mare succes.

Marele compozitor a conceput partida instrumentului solist dintr-o perspectivă simfonică, total deosebită de cea care atribuie protagonistului rolul unui virtuoz ale cărui performanțe se profilează pe o orchestră ce acompaniază. Dar solistul nu-și sacrifică rațiunea de a fi, ci rivalizează cu orchestra, se opune parcă tendinței sale de a-l copleși și îngloba.

Partea I a concertului, *Allegro non troppo*, e scrisă pe temeiul principiilor clasice. La început avem de a face cu o expoziție orchestrală a unui material melodic bogat.

Clădită în formă de sonată, prima parte se deschide cu o temă mlădioasă, cuprinsă parcă de o îngîndurare înțeleaptă :

O nouă idee adusă de glasul firav al oboiului este întreruptă de cîteva puternice unisonuri care exprimă parcă o încordată aspirație spre lumină.

Și iată că apoi, în *fortissimo*, motivul inițial izbucnește jubilator.

În curînd freamătul sonor se curmă făcînd loc grupului de teme secundare. Oboiul și flautul înalță această cantilenă :

Expoziția orchestrală se apropie de sfîrșit la apariția unui motiv tăios, hotărît :

Solistul intră în ambianța sonoră cu un lung pasaj cu caracter cadențial, subliniat în orchestră de motivele cunoscute.

Tema inițială se aude la viori, împodobită de figurații suple ale solistului care în sfîrșit o intonează apoi cu căldură. De aici încolo planul expoziției orchestrale este urmărit și de solist.

Urmează o măiestrită dezvoltare a materialului tematic. Reexpoziția e marcată de readucerea temei de la început în sonorități strălucitoare. Prima parte se încheie în accente pline de animație sărbătorească.

Partea II este un *Adagio* în care ni se relevă o fermecătoare expresivitate melodică. Ea ne face să ni-l amintim pe Brahms creatorul atîtor minunate lieduri. Oboiul, susținut de armoniile celorlalți suflători, cîntă această melodie simplă ca o melodie cîmpenească :

Vioara solistă preia cîntecul dîndu-i mai multă cursivitate. Se anticipează apoi secțiunea centrală a *Adagio*-ului, de un caracter pasionat.

Revine pe urmă prima secțiune a acestei forme tripartite prin readucerea melodiei oboiului.

În final, *Allegro giocoso, ma non troppo vivace*, vioara solistă expune chiar din capul locului refrenul jucăuș cu accente de dans popular maghiar :

Tot vioara aduce o idee secundară cu un mers ascendent în care este concentrată o puternică energie.

Replica violoncelelor, contrabasurilor și fagoturilor vrea să frîngă parcă elanul viorii, ce triumfă însă. Refrenul reapare apoi la vioară.

În dezvoltările materialului melodic cunoscut, solistului îi sînt atribuite destule prilejuri de a-și arăta virtuozitatea.

O mișcare puțin mai grăbită *(Poco più presto)*, cu rezonanțe de marș, alcătuiește o *coda* largă, în care, după exemplul beethovenian, Brahms mai valorifică încă o dată materialul tematic, supus acum unor noi transformări.

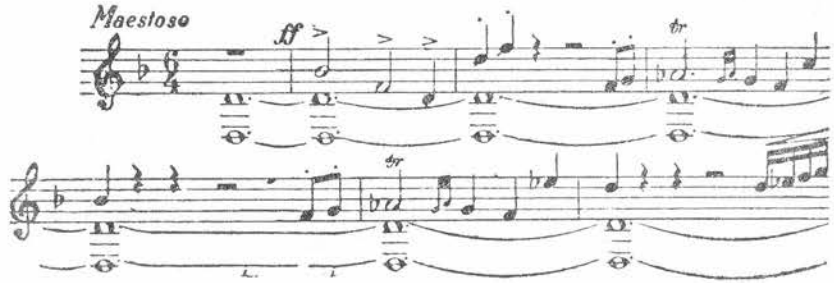
CONCERTUL Nr. 1 PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ ÎN RE MINOR, OP. 15

Concertul nr. 1 în re minor pentru pian și orchestră, op. 15 a fost compus între anii 1854 și 1857.

În această lucrare Brahms a dezvoltat inovațiile aduse de Beethoven în domeniul tratării partidei solistice din concertele sale de pian. În timp ce în concertele preclasice instrumentul solist nu căpătase încă o individualitate bine conturată, fiind tratat ca un element de ansamblu, Beethoven, urmînd linia de dezvoltare care se profilează în concertele de pian ale lui Mozart, ridică rolul instrumentului solist, față de orchestră, la o treaptă superioară. Individualitatea acestuia se manifestă uneori în concertele lui Beethoven cu atîta pregnanță încît pianul și orchestra par două personaje de sine stătătoare.

Ducînd mai departe concepția cu adevărat simfonică pe care o imprimase Beethoven concertelor sale de pian, Brahms accentuează la maximum închegarea armonioasă, unitatea indisolubilă a orchestrei cu partida solistică.

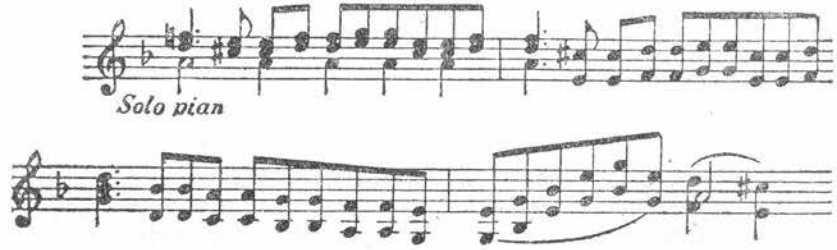
Partea I, Maestoso, începe cu o introducere orchestrală. Pe fondul unei pedale prelungite (pe *re*) izbucnește furtunos tema încordată, plină de accente aspre, creînd o atmosferă apăsătoare :



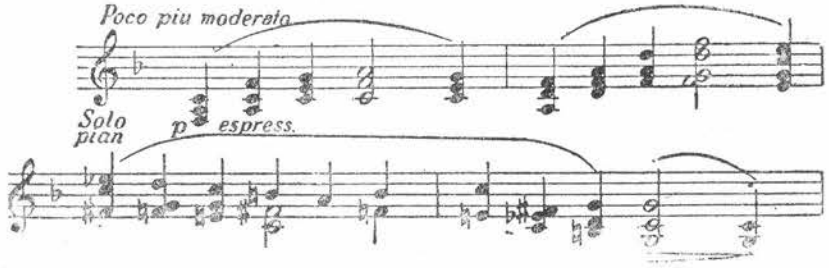
Ea exprimă starea sufletească frămîntată și durerea resimțită de compozitor la vestea tragicului sfîrșit al marelui său prieten și proteguitor Robert Schumann. De altfel întreaga lucrare a fost scrisă sub impresia acestui dureros eveniment. Tema calmă, visătoare, ce urmează

oglindește parcă nădejdea în regăsirea echilibrului sufletesc zdruncinat.

Revenirea primei teme pregătește apoi intrarea instrumentului solist, care, pe lîngă dezvoltarea materialului tematic expus în introducere de orchestră, aduce două idei noi. Prima,



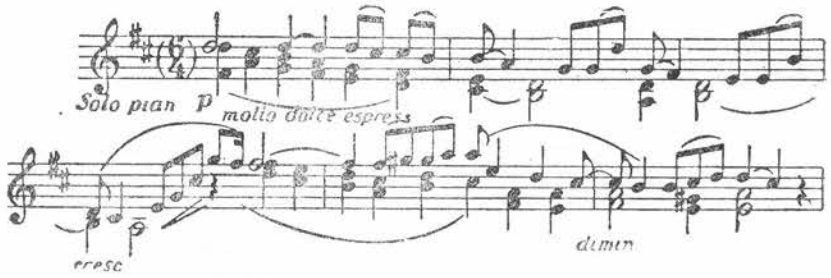
o melodie duioasă și învăluitoare alternează în desfășurarea mișcării cu o temă patetică,



care în dezvoltarea ei devine din ce în ce mai pasionată. Din această temă se desprinde un motiv, asemenea unui semnal de luptă. Acesta va străbate țesătura melodică, apărînd fie în partida pianului, fie în orchestră (la corn), ca o chemare insistentă.

Către sfîrșitul primei părți atmosfera de luptă și frămîntare ajunge la un punct culminant, accente de un intens dramatism evocă parcă o durere sfîșietoare. Dar voința omului învinge, nădejdea renaște și o dată cu ea dorul de viață. Tema inițială a pianului, transfigurată și plină de energie, încheie mișcarea într-un iureș viguros.

Partea II, *Adagio*, cu un caracter descriptiv la început, evocă imaginea unui peisaj nocturn, luminat de razele argintii ale lunii. În pacea și liniștea adîncă a nopții, sugerată de mersul domol al primei teme expusă de coardele în surdină, apare melodia pianului,



ce amintește de atmosfera coralurilor de Bach. Un dialog poetic, în care pianul și orchestra își vorbesc parcă în șoaptă, pregătește o nouă idee muzicală, care prin ritmul ei agitat (acompaniament de sincope) trădează o stare de neliniște. Ca un răspuns și parcă o încercare de mîngîiere apare o melodie gingașă

intonată de glasul cald al clarinetelor, învăluit de arpegiile delicate ale pianului. Către sfîrșitul acestei minunate pagini, pianul aduce o scurtă cadență, exprimînd o meditație adîncă, după care orchestra evocă pentru ultima oară tabloul naturii scufundate în liniștea nopții.

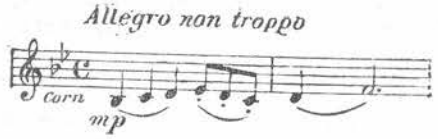
În contrast cu dramatismul primei mișcări și atmosfera contemplativă a *Adagio*-ului, *partea III*, scrisă în formă de *rondo*, exprimă un optimism viguros. Tema principală (refrenul), cu un caracter pasionat, se desfășoară într-un ritm însuflețit, marcat de accente pline de forță.

Melodia a doua aduce un moment de acalmie, dar elanul tineresc al temei principale, subliniat de tendința ei ascendentă, își afirmă din nou dominația. În partea mediană a *rondo*-ului auzim apoi o nouă idee muzicală expusă mai întîi de grupul viorilor și larg dezvoltată în stil fugato. În ultima secțiune a mișcării, cele două teme principale revin într-o formă amplificată, după care o cadență *quasi fantasia* a pianului pregătește tradiționala *coda*, bazată pe o prelucrare deosebit de ingenioasă și interesantă a refrenului. Intonată la început de orchestră, într-un tempo potolit *(Meno mosso)*, tema se desfășoară într-o mișcare din ce în ce mai rapidă, prilejuind un dialog însuflețit între instrumentul solist și ansamblul orchestral, lucrarea încheindu-se într-o atmosferă luminoasă, plină de măreție.

CONCERTUL Nr. 2 ÎN SI BEMOL MAJOR, PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ, OP. 83

Concertul nr. 2, op. 83, datează din 1882 şi a fost dedicat lui Eduard Marxen, profesorul lui Brahms. Este o lucrare de dimensiuni ample ale cărei părţi, în număr de patru, durează la un loc cît o simfonie mare — aproximativ 50 de minute. De aici denumirea de „simfonie cu pian obligat" pe care şi-a atras-o concertul.

Lucrarea se deschide într-o mişcare *Allegro non troppo* cu un semnal de corn:



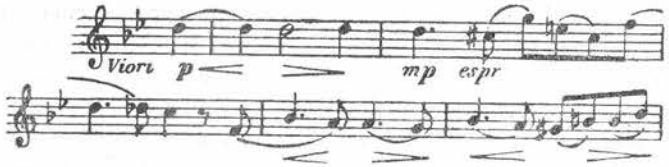
al cărui glas trezeşte de îndată armoniile pianului.

Flautul şi clarinetul fac să se audă apoi o melodie suavă.

Urmează o parte de bravură pianistică străbătută de suflul eroic, de un sentiment de forţă încrezătoare, în care Brahms se arată un demn urmaş al geniului beethovenian aşa cum se manifestase el în cel de-al cincilea concert — *Imperialul*.

Din cele spuse pînă aici, reiese că Brahms, aşa cum făcuse şi Beethoven, renunţă la tradiţionala expoziţie orchestrală ce preceda de obicei apariţia solistului în concertele clasice. Abia după această cadenţă sobră orchestra expune integral prima temă, făurită pe temeiul motivului iniţial al cornului. Dacă ar fi să ne conformăm rînduielilor clasice am spune că de aici începe propriu-zis Concertul.

Un motiv nou al viorilor face trecerea către tema a doua ce se iveşte imediat la viorile prime şi secunde:



Sunetele tăioase ale grupelor corzilor conduc către fraza conclusivă a părţii de *tutti* orchestral.

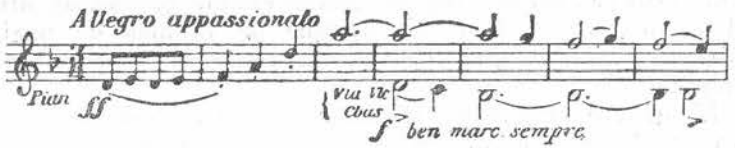
În dezvoltare, pianul rivalizează cu posibilităţile de expresie şi volum ale ansamblului simfonic arătîndu-se ca un partener înzestrat cu aceleaşi calităţi multiple. Un moment interesant al acestei secţiuni îl constituie cel în care pianul cîntă parcă o bacanală demonică. Ce întindere emoţională între această „orgie sonoră" şi chemarea nostalgică a cornului ce răzbate ca din depărtările albastre.

Aducînd în tonalitatea de bază *(si bemol major)* tema de la început, cornul marchează trecerea la repriză în care asistăm la o recapitulare a materialului melodic cunoscut. Aceeaşi chemare ivită pe neaşteptate, după un *fortissimo* impetuos al pianului, restabileşte calmul.

Către încheiere, caracterul jubilator al muzicii e subliniat de trilurile fremătătoare ale solistului şi instrumentelor de suflat (flaute, oboaie, clarinete) într-un suprem extaz al bucuriei.

Allegretto appassionato, partea următoare, este o îmbinare a formelor de *scherzo* şi sonată.

Iată tema plină de încordare dramatică de la început:



Ea contrastează puternic cu altă melodie cîntată firav, fără armonie, de viori şi viole.

Partea de expoziţie se repetă. Pe urmă asistăm la o dezvoltare a materialului tematic de mai sus. Într-un moment în care orchestra ajunge pe culmi de intensitate *(fortissimo)* intervine, într-un climat expresiv, luminos, *trio-largamente* — partea mediană a *scherzo*-ului, un dans viguros, ca o metamorfozare îndepărtată a vechiului menuet. Şi în miezul *scherzo*-ului se înfiripă o prelucrare motivică în care e angrenată deopotrivă orchestra şi pianul.

Capul temei principale (din exemplul nr. 3), repetîndu-se de cîteva ori la pian, anticipează repriza primei secţiuni a formei, în care reapare, de astă dată la suflători, şi tema secundară. Către sfîrşit *(coda)*, într-o mişcare din ce în ce mai agitată, pianul şi orchestra rezumă esenţa tematică a *scherzo*-ului.

Partea III, Andante, e una dintre cele mai nobile pagini din întreaga creaţie brahmsiană. Ea reprezintă latura elegiacă a sensibilităţii marelui compozitor relevată în atîtea şi atîtea

lieduri, în lucrări instrumentale de cameră și simfonii. Totuși, dacă ar fi să-i căutăm un echivalent, am lega-o mai degrabă de momentele liniștite ale *Dublului Concert*. Brahms detașează din sînul orchestrei un violoncel și o vioară atribuindu-le aici un rol solistic.

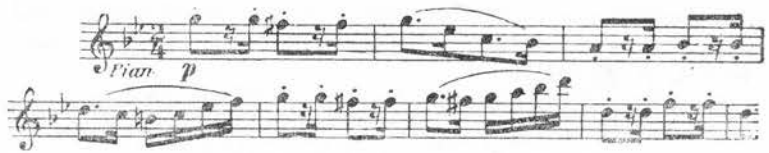
Glasul vibrant al violoncelului acompaniat de celelalte corzi face să se audă o cantilenă elevată la vioară :

Intrînd în ambianța creată, cu două acorduri discret arpegiate pe întinsul claviaturii, pianul împodobește motivul din prima măsură a exemplului de mai sus cu figurații profilate pe un acompaniament larg al mîinii stîngi. Și tocmai atunci cînd ascultătorul înclină să-l apropie pe Brahms de paginile sentimentale ale creației lui Chopin, apare la pian un motiv neliniștit.

El își are obîrșia în prima măsură din *Andante* al cărei motiv stă la temelia întregii părți. O rărire a *tempo*-ului prilejuiește apariția unui *Adagio*. Clarinetele și pianul ne poartă aici în sferele unei visări pline de poezie.

Violoncelul solo conduce apoi iarăși cantilena minunată de la început, în jurul căreia zboară acum sunetele aeriene ale pianului.

Finalul concertului, *Allegretto grazioso*, începe cu o melodioară cîntată de pian și reluată de viori



Ea e împletită de un al doilea element, asemănător din punct de vedere al caraterului, și care e expus tot de pian și trecut apoi orchestrei.

Tema aceasta, apropiată de spiritul muzicii lui Schumann, marele sprijinitor al lui Brahms, e pe urmă amplificată, lărgită.

Intonațiile maghiare care puteau fi deslușite în prima parte a concertului (ele se fac prezente și în alte numeroase pagini brahmsiene) domină acest episod melodic al suflătorilor.

În *Concetul nr. 2 pentru pian*, Brahms nu folosește de loc tromboni ; dimpotrivă, în ultima parte renunță și la trompete. Cu excepția partidei de corni (ea reunește patru instrumentiști) și a cîtorva momente din final în care apare piccola, orchestra brahmsiană este aceeași ca a vechilor maeștri clasici. Și totuși ea sună amplu, puternic, strălucitor.

În cîteva trăsături, liniile ce configurează factura concertelor brahmsiene (în primul rînd cele pentru pian) se rezumă la concepția simfonică a ansamblului, din care lipsește exaltarea virtuozității solistice, la economia clasică a mijloacelor instrumentale, la fantezia melodică și ritmică solid axată pe unitatea întregului, la măiestria împletirilor polifonice, la lărgirea cadrului armonic beethovenian prin subtilități proprii romantismului și, ca o însușire dominantă, la caracterul robust al muzicii din care nu lipsesc însă cele mai poetice efuziuni lirice.

DUBLUL CONCERT PENTRU VIOARĂ, VIOLONCEL ȘI ORCHESTRĂ, OP. 102.

Lucrarea a fost compusă în vara anului 1887 și este dedicată marelui violonist ungur Josef Joachim, cel mai apropiat prieten și colaborator al lui Brahms. Prima audiție a concertului a avut loc în toamna aceluiași an în orașul Köln, sub conducerea autorului, avînd ca soliști pe Joachim și pe violoncelistul Robert Hausmann.

Genul acesta de compoziții, adică lucrări concertante pentru două, trei, sau patru instrumente soliste, fusese cultivat îndeosebi în secolele XVII și XVIII de către preclasicii italieni (Corelli, Torelli, Vivaldi), ca și de marii compozitori preclasici germani Händel și Bach, ca să nu citām decît cîteva personalități proeminente.

Brahms a reluat deci o veche tradiție, căreia însă i-a dat o factură nouă, corespunzătoare tehnicii componistice moderne și concepției sale evoluate despre rolul instrumentului solist în cadrul unei lucrări de tip concertant. Datorită acestei concepții, în „Dublul concert" al lui Brahms primează dezvoltarea simfonică, iar efectele de virtuozitate lipsesc cu desăvîrșire.

Se știe că, din pricina unor neînțelegeri, legăturile dintre Brahms și Joachim fuseseră întrerupte timp de cîțiva ani, iar „Dublul concert" marchează momentul împăcării celor doi prieteni. Lucrarea exprimă în chip simbolic tristețea compozitorului de a fi fost despărțit vreme îndelungată de un prieten drag și apoi bucuria de a-l fi regăsit în sfîrșit. Reeditînd vechea formulă de *concerto grosso*, pentru mai multe instrumente soliste, compozitorul realizează o formă cu totul originală, caracterizată printr-o fuziune intimă între stilul muzicii de cameră și cel simfonic.

Partea I — Allegro — începe cu o foarte originală expunere a temelor principale, enunțate fragmentar de către orchestră și apoi dezvoltate de cele două instrumente soliste, într-un fel de cadență. Sugerînd o scenă în care două individualități se cheamă și își răspund ca într-un dialog dramatic, cele două instrumente soliste își unesc apoi glasurile, contopindu-și cîntecul într-un duet de o neasemuită poezie. Urmează o amplă introducere orchestrală, în care se conturează definitiv cele două teme de bază ale *Allegro*-ului.

Aspră și voluntară, prima temă este parcă întruchiparea unei dureri pline de revoltă, dar totodată stăpînită de dorința de a învinge tristețea:

O idee muzicală secundară, extrem de agitată, face apoi tranziția către tema a doua. Mai calmă, dar adînc pătrunsă de melancolie, aceasta este învăluită de acea duioșie caldă, caracteristică temelor lirice ale lui Brahms:

În dezvoltarea tematică, elementele melodice suferă necontenite transformări, crîmpeie dintr-însele ciocnindu-se într-o dramatică încleștare. Continua schimbare a ritmului, accentele puse pe timpii slabi și instabilitatea armonică, dau impresia unei puternice frămîntări, ce caută treptat să se potolească.

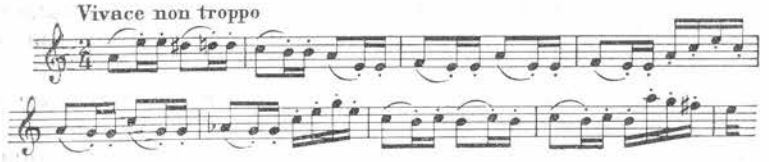
După un punct culminant, orchestra reexpune melodiile de bază și împreună cu instrumentele soliste, parcurge drumul către un epilog calm și hotărît, vrînd parcă să exprime regăsirea echilibrului sufletesc după o grea și îndelungată luptă cu sine însuși.

Partea II — Andante — este clădită pe o frază de lied, amintind de stilul cîntecelor populare germane.

După două măsuri introductive, ce răsună ca o întrebare sfioasă, instrumentele soliste intonează în unison o melodie fermecătoare prin simplitatea și naturalețea ei:

O parte mediană, bazată pe o melodie senină, asemenea unui coral, accentuează caracterul idilic al mișcării, ce se încheie apoi prin revenirea primei teme, menținînd pînă la urmă aceeași atmosferă de poetică visare.

Partea III — Vivace non troppo — începe cu următoarea temă jucăușă, nu lipsită de umor:



Reluată de vioară și apoi de întreaga orchestră, această temă-refren constituie elementul melodic de bază al întregii mișcări, concepută în forma de *rondo*. Potrivit structurii tradiționale a acestei forme clasice, tema-refren alternează cu o seamă de melodii secundare, așa numitele cuplete. Două din acestea formează episoade distincte, contrastînd puternic cu refrenul.

Primul cuplet aduce ecourile cîntecelor lăutărești maghiare atît de des întîlnite în creația lui Brahms, în timp ce al doilea sugerează o izbucnire de sentimente pătimașe ce amintesc pe alocurea de atmosfera încordată din prima parte a concertului.

După o ultimă revenire a temei refren și a cupletului, o *coda* energică și plină de voioșie încheie concertul într-o sonoritate luminoasă, dominată de un șir de pasaje strălucitoare ale celor două instrumente soliste.

Max BRUCH
(1838 — 1920)

Descendent al unei vechi familii de cărturari din provinciile renane, Max Bruch s-a născut în 1838 la Köln (Colonia). El s-a consacrat de timpuriu muzicii, stîrnind admirația lumii muzicale a orașului său natal cu o simfonie scrisă la vîrsta de 14 ani.

După cîțiva ani de studii cu Ferdinand Hiller și Carl Reinecke, socotiți printre cei mai buni pedagogi germani ai timpului, tînărul muzician se decide mai întîi pentru cariera didactică pe care însă o părăsește curînd spre a se dedica creației și dirijoratului. Urmează o lungă perioadă de peregrinări prin diferite centre muzicale ale Germaniei, perioadă în care Bruch se afirmă atît ca dirijor cît și în domeniul creației. În 1891 este numit profesor la catedra de compoziție a Academiei de muzică din Berlin, pe care a deținut-o pînă la pensionarea sa în 1910. Copleșit de onoruri și titular al celor mai înalte distincții academice, Bruch s-a stins din viață la Berlin în vîrstă de 82 de ani.

Lista operelor sale cuprinde 87 de opusuri, printre care figurează trei opere, trei simfonii, patru concerte pentru vioară și orchestră, o serenadă pentru orchestră de coarde, zece cantate și oratorii, două cvartete de coarde și un mare număr de compoziții corale. Din toate acestea s-au menținut în repertoriul internațional doar cîteva lucrări corale. *Serenada pentru coarde*, *Fantezia scoțiană pentru vioară* și mai presus de toate *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră în sol minor*.

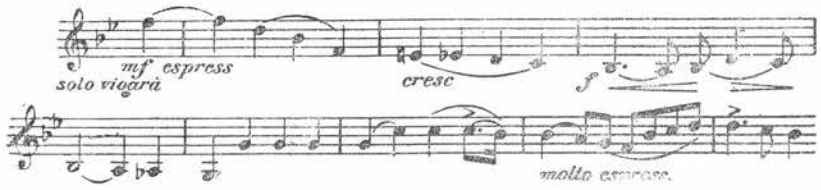
CONCERTUL Nr. 1 PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ, ÎN SOL MINOR, OP. 26 a fost compus între anii 1866—1868 și executat în primă audiție de marele violonist maghiar Iosef Joachim, cu prilejul festivalului muzical renan * din 1869.

Scrisă sub înrîurirea vădită a unor laturi ale școlii romantice (îndeosebi sub influența concertului pentru vioară a lui F. Mendelssohn-Bartholdy), lucrarea reprezintă una din cele mai izbutite creații ale literaturii violonistice din a doua jumătate a veacului trecut, rămînînd pînă în zilele noastre compoziția cea mai populară a lui Max Bruch.

Concertul în sol minor este alcătuit din trei mișcări, din care prima, intitulată *Preludiu*, se înlănțuie fără oprire cu partea a doua.

Din punct de vedere al structurii, *Concertul pentru vioară* de Bruch se deosebește de majoritatea lucrărilor similare, în care partea I este în general amplu dezvoltată în forma unui *Allegro* de sonată. După cum arată și titlul *Preludiu*, compozitorul a conceput partea I a concertului mai mult ca o introducere decît ca o mișcare de sine stătătoare, ceea ce explică desigur atît proporțiile reduse cît și forma oarecum neobișnuită a lucrării. Ea începe cu un scurt motiv de un caracter visător, intonat de suflători, din care se desprinde o cadență patetică a instrumentului solist:

Fraza se repetă (inclusiv cadența, în tonalitatea *mi bemol major*) și apoi, încă o dată (fără cadență, în tonalitatea inițială — *sol minor*) după care vioara solistă expune tema principală, subliniată de o formulă ritmică monotonă a basilor; ea va străbate întreaga mișcare, accentuînd înfățișarea tristă a melodiei. Caracterul liniștit și plin de căldură al temei secundare,



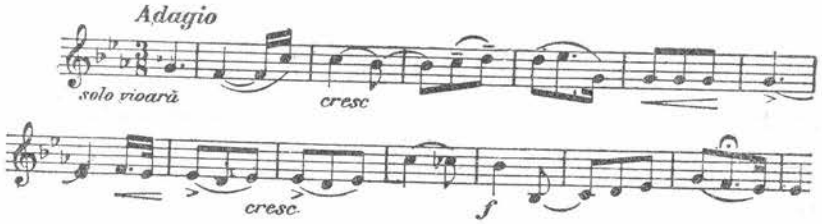
aduce un moment de expansiune lirică în mijlocul acestui tablou sumbru, dar ideea principală se impune din nou, îmbrăcînd în cursul dezvoltării o expresie din ce în ce mai dramatică, ce-și va atinge punctul culminant într-un furtunos pasaj orchestral.

Preludiul se încheie cu revenirea episodului introductiv cuprinzînd două cadențe. El va forma aici trecerea spre partea

* Niederrheinische Musikfeste — festivaluri muzicale organizate în mod periodic între 1817—1906, în diferite orașe din provinciile renane ca: Düsseldorf, Eberfeld, Aachen, Köln etc.

centrală a concertului, celebrul *Adagio*, care i-a adus compozitorului faima mondială.

Pătruns de o adîncă simțire poetică, tema principală a acestui *Adagio* începe cu o cantilenă suavă,

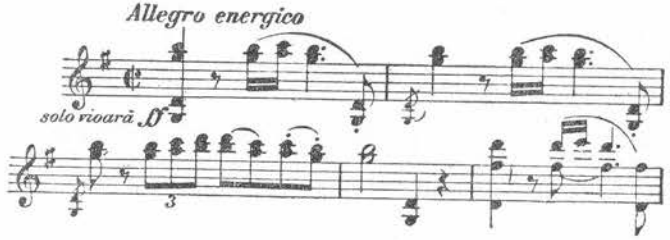


ce răsună ca o poveste, evocînd amintirea duioasă a unei fericiri trecute. Reluînd apoi firul povestirii întrerupte vioara interpretează o melodie vibrantă, ca un cîntec de dragoste, care se înlănțuie cu o frază dureroasă, ce pare a exprima o decepție, un sentiment de revoltă. Dar umbrele tristeții dispar curînd și muzica continuă în tonul senin de la început.

Dezvoltate și ornamentate cu măiestrie, temele inițiale revin apoi, alternînd între partea solistică și orchestră și îmbinîndu-se, pe alocurea, cu idei muzicale noi.

După un moment de maximă tensiune, sugerat de un *tutti* impetuos al orchestrei, muzica se stinge treptat, în timp ce solistul repetă pentru ultima oară minunatul cîntec, ce constituie miezul acestor pagini inspirate.

În contrast cu expresia dramatică a mișcărilor precedente, *partea III* aduce o atmosferă luminoasă, dominată de ritmul vioi și energic al temei principale,



ce amintește de unele dansuri populare maghiare.

Plină de avînt romantic, tema secundară, intervine de două ori în desfășurarea finalului, accentuînd caracterul sărbătoresc al acestui tablou strălucitor, atît prin expresivitatea melodiilor, cît și prin bravura sclipitoare a părții solistice.

Dumitru BUGHICI
(1921)

Compozitorul Dumitru Bughici s-a născut la Iași în anul 1921, în familia unui muzicant profesionist.

La vîrsta de 14 ani a fost admis la Conservatorul din Iași, unde s-a inițiat în diferite ramuri ale muzicii, studiind armonia cu Al. Zirra și frecventînd clasa de orchestră a dirijorului Antonin Ciolan.

După o întrerupere a studiilor, și-a reluat preocupările artistice în anul 1943. În 1950 a fost trimis pentru desăvîrșirea cunoștințelor muzicale în Uniunea Sovietică unde a studiat pînă în anul 1955.

La Conservatorul din Leningrad, D. Bughici a studiat muzicologia și estetica muzicală cu Iuri Keldîș, Vera Alexandrova, Dimitriev și Ostrovski, și compoziția cu Tiulin (armonie) și Druskin (dramaturgie de operă).

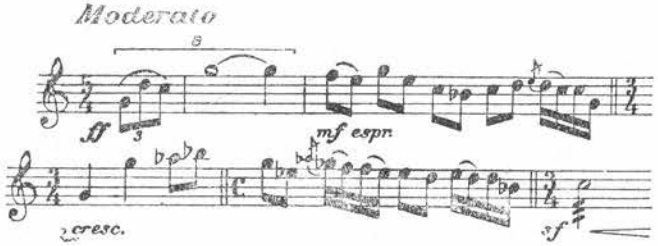
Prima lucrare simfonică a lui D. Bughici a fost *Poemul vieții noi*, scris în anul 1953. Acestei lucrări i-au urmat un *Cvartet în re minor* (1954), un nou poem simfonic *Evocare* (1956), *Poemul concertant pentru violoncel și orchestră*, *Șase piese pentru pian solo*, *Sinfonietta tinereții*. Poemul simfonic *Filimon Sîrbu*, *Simfonia-poem*, muzică pentru film și numeroase cîntece de masă.

Creația lui Dumitru Bughici se caracterizează prin trăsăturile ei realiste, oglindite în orientarea sa spre programatism și în general către redarea cu mijloace specifice artei sunetelor, a înfăptuirilor și idealurilor poporului nostru muncitor.

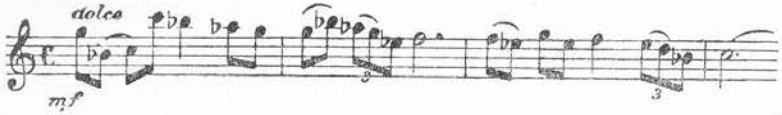
POEMUL CONCERTANT PENTRU VIOLONCEL ȘI ORCHESTRĂ. În structura *Poemului* autorul folosește forma de sonată, căreia îi adaugă înainte de *coda* o cadență a instrumentului solist.

Materialul melodic din care se dezvoltă *Poemul concertant* prezintă accente și intonații specifice muzicii noastre populare. În decursul desfășurării muzicale, temele de bază sînt prelucrate și variate cu fantezie, devenind datorită cromatizării și ritmizării lor greu de recunoscut. Acest procedeu al varierii tematice sporește bogăția de idei și sentimente a lucrării. Imaginile muzicale ce se desprind din audierea *Poemului concertant* aparțin în egală măsură lirismului și narațiunii muzicale.

Poemul începe cu un *tutti* orchestral în mișcare *Moderato*, în măsuri alternative, cu o temă al cărei motiv inițial evocă parcă un semnal de bucium (vezi motivul *a* din ex. nr. 1). Este o melodie pătrunsă de intonații de cîntec doinit:



Reluată de coarde, această melodie alternează cu comentariile suflătorilor de lemn și de alamă. Viorile prime introduc apoi în nuanța *dolce* o temă cantabilă cu rezonanțe de cîntec popular:



Tema II este introdusă în acțiunea muzicală de violoncelul solist și are următoarea înfățișare:

Dînd acestor idei muzicale o expresie mereu variată, autorul modulează de la o tonalitate la alta și modifică ritmic linia temelor sale.

În desfășurarea *Poemului* se produc deseori schimbări de mișcare, melodiile cîștigînd fie o largă extensiune, fie un pronunțat caracter ritmic, ce nu dăunează însă cantabilității lor. Îndeosebi, capacitatea proprie violoncelului de a se desfășura în largi cantilene este pusă în valoare în episoade poetice, ca acela în mișcarea *Andante*, unde cîntul instrumentului solist se însoțește cu acela al clarinetului solo și al primei violine. Acest episod liric, conduce spre cadența violoncelului solist, în care sînt prelucrate ideile de bază ale *Poemului*. O concluzie în mișcare *energico* încheie în acorduri ample lucrarea.

Piotr Ilici CEAIKOVSKI

(1840 — 1893)

Figură proeminentă a muzicii ruse din a doua jumătate a veacului XIX, Ceaikovski este autorul a 6 simfonii, al unei mari simfonii programatice, *Manfred* — inspirată de creația poetică a lui Byron — a numeroase opere, între care *Evgheni Oneghin* și *Dama de pică*, a cîtorva balete, suite orchestrale, piese simfonice, muzică de cameră și a numeroase piese vocale și instrumentale.

Urmînd exemplul lui Glinka, întemeietorul școlii naționale ruse și militînd pe același front al artei realiste și democrate pe care se angajaseră compozitorii din așa-numitul grup al „celor cinci", Ceaikovski s-a inspirat din viața și cîntecele poporului, și-a orientat creația către reflectarea, într-un limbaj accesibil, a aspectelor esențiale ale realităților din vremea cînd compatrioții săi, crunt apăsați de regimul țarist, nădăjduiau într-un viitor mai bun, ce avea să-și găsească împlinirea prin victoria Marii Revoluții Socialiste din Octombrie.

Ceaikovski a scris un număr apreciabil de lucrări concertistice, unele pentru pian și orchestră: binecunoscutul *Concert în si bemol nr. 1, op. 23* (1875), *Concertul nr. 2 în sol minor, op. 44* (1880), *Concertul-fantezie op. 56* (1884), *Concertul nr. 3 în mi bemol minor, op. 75* (1893), *Andante-Finale, op. 79* (1893) — orchestrația acestei lucrări a fost realizată de Taneev — altele pentru vioară și orchestră: *Serenada-melancolică, op. 26* (1875), *Vals-Scherzo, op. 34* (1877) și mult prețuitul *Concert pentru vioară în re major, op. 35* (1878). În sfîrșit, lucrări pentru violoncel și orchestră: cunoscutele *Variațiuni pe o temă Rococo, op. 33* (1876), apoi *Pezzo Capriccio, op. 62* (1887), *Andante Cantabile* și *Nocturna*.

Printre cele enumerate, se execută în mod frecvent *Concertul nr. 1 pentru pian*, *Concertul de vioară* și *Variațiunile pe o temă Rococo*, care sînt, firește, lucrările cele mai valoroase. Ele se disting prin adîncimea și diversitatea conținutului emoțional, prin bogăția tematicii — amintind uneori direct de folclor, prin amploarea tratării simfonice unite cu strălucirea părții solistice. În concertele marelui compozitor rus, ca și în acelea

ale celorlalți maeștri ai muzicii universale, elementul virtuoz nu constituie principiul exclusiv, dominant, ci este totdeauna subordonat expresivității, frumuseții și logicii dezvoltării ideilor muzicale.

CONCERTUL ÎN SI BEMOL MINOR PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ, OP. 23

A fost scris în anul 1875, vreme în care compozitorul locuia la Moscova.

Partea I se deschide cu o introducere — *Allegro non troppo e molto maestoso.* Semnalele celor 4 corni și acordurile întregii orchestre pregătesc intrarea instrumentului solist, ale cărui sonorități puternice creează o atmosferă sărbătorească. În același timp cu acordurile pianului, se aude la viorile prime și la violoncel, o temă solemnă, cantabilă :

Caracterul măreț al acestei teme — care se cîntă de trei ori — dă părții introductive a concertului semnificația unui imn pătruns de sentimente luminoase, de un optimism robust.

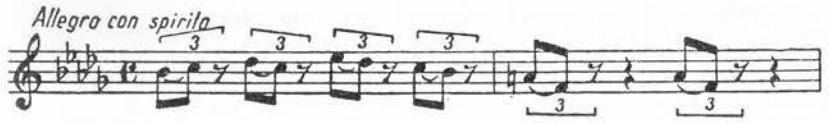
Urmează o scurtă cadență a solistului. Printre pasajele sclipitoare ce se întind aproape pe toată claviatura, se aude motivul puternic pe care-l expuseseră la început cornii.

Apoi melodia solemnă răsună la orchestră mai amplu decît înainte, în timp ce pianul, cu o forță sporită, atacă un șir de acorduri ascendente.

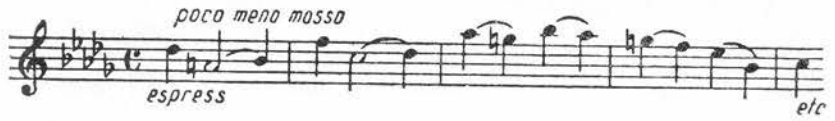
Introducerea concertului este separată de partea I propriu-zisă prin cîteva acorduri liniștite ale suflătorilor, urmate de o pauză prelungită.

Abia de aici începe de fapt prima parte, scrisă în mișcarea *Allegro con spirito* și bazată pe două teme.

Prima dintre acestea a fost concepută de Ceaikovski sub impresia unor cîntece populare auzite de el de la niște cerșetori orbi în Ucraina, la Kamenka. Păstrînd contururile intonative caracteristice acestor cîntece, compozitorul a atribuit temei un caracter nou. Ea nu este tînguitoare și tristă, așa cum sînt cîntecele din care-și trage obîrșia, ci impetuoasă.



După o serie de episoade bazate pe fracționarea primei melodii care prilejuiește un dialog între pian și orchestră, apare o scurtă cadență a instrumentului solist. Este expusă apoi tema II a primei părți, alcătuită din două fragmente melodice. Unul, senin și cantabil, este anunțat de clarinet :

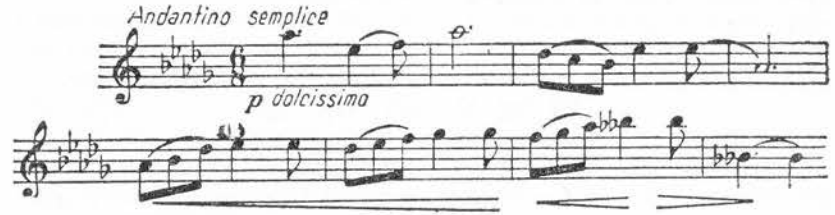


Celălalt, avînd înfățișarea unui cîntec de leagăn, e cîntat de viori.

Dezvoltarea acestor melodii de bază, care se recunosc ușor în desfășurarea primei părți a concertului, este de o mare bogăție artistică : ea sugerează ascultătorului o diversitate de stări sufletești. Construcția este clară și unitară, păstrînd mereu un perfect echilibru între partea solistică și orchestră, în cadrul unei țesături simfonice ample.

Nu mult înainte de sfîrșit, intervine o amplă cadență în care solistul își poate afirma din plin posibilitățile sale tehnice. Se aude apoi a doua secțiune a temei secundare, care ne conduce spre încheiere ; sonoritățile cresc treptat și prima mișcare se termină cu cîteva acorduri puternice.

Partea II, Andantino semplice, este cu mult mai redusă ca proporții decît prima. La început, auzim la flaut o melodie visătoare, duioasă, ca un cîntec păstoresc :

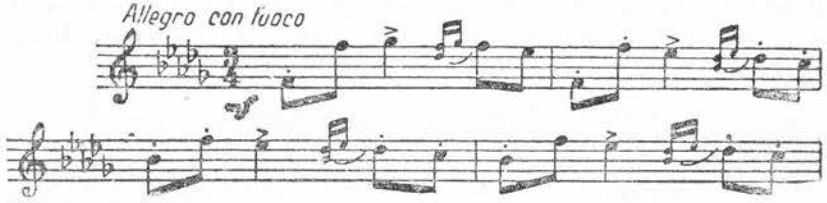


Secțiunea centrală se desfășoară după o cadență a pianului, într-o mișcare mai animată. Eleganța și grația de vals a

melodiei apare, în cadrul pastoral care caracterizează partea II, ca amintirea unor frumoase clipe de dragoste.

Totul se potolește apoi din nou și revine, de astă dată la pian, melodia pe care o auzim la începutul mișcării.

Tema principală a *finalului* este — ca și cea din prima mișcare — de proveniență populară ucraineană. Ea este expusă cu multă vigoare de către pian:



Acest cîntec ucrainean imprimă întregului final un caracter luminos. Ceaikovski își arată aici încă o dată măiestria cu care știe să zugrăvească prin mijloace sonore veselia și bucuria poporului, umorul lui sănătos. În desfășurarea finalului putem remarca cu ușurință și o melodie contrastantă, prin caracterul ei mai potolit:

Ea va răsuna ca un imn către sfîrșitul concertului amintind prin plinătatea ei emoțională de introducerea lucrării.

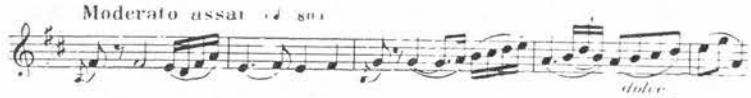
Finalul întrunește calitățile de seamă ale stilului concertistic ceaikovskian, caracterizat prin îmbinarea armonioasă a monumentalității cadrului sonor cu lirismul gingaș, cu veselia care merge pînă la exuberanță frenetică.

CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ ÎN RE MAJOR, OP. 35

Concertul începe cu o scurtă introducere orchestrală *(Allegro moderato)* în care răsună o melodie generoasă a viorilor prime.

Sonoritățile se îmbogățesc treptat, cresc în amploare și curînd își face apariția instrumentul solist cu un scurt pasaj

cu caracter improvizator, ce realizează trecerea spre tema principală a primei părți, o melodie plină de farmec poetic:



Cîntată la început de vioara solistă, acompaniată discret, ea va răsuna pe urmă amplu. Prin mijlocirea repetării unui motiv ritmic se ajunge la o nouă idee muzicală, cu o linie unduitoare, adusă tot de vioara solistă.

După un episod de încleștare între orchestră și solist, liniștea își găsește iar locul printr-o nouă temă mîngîietoare, hărăzită protagonistului:

La un moment dat, după ce este pusă parcă la încercare toată măiestria interpretului principal, reauzim — intonată în *fortissimo* — tema II pe un alt plan sonor decît era la începutul concertului. Amploarea orchestrei dispare apoi dintr-o dată, lăsînd să se audă un scurt dialog între suflători și corzi, care este repetat de cîteva ori. Tema principală a acestei prime părți a concertului (ex. nr. 1) revine la solist într-o înfățișare nouă, figurată decorativ. Ea este preluată de orchestră, care o prezintă cu putere în forma inițială; curînd apare cadența, partea în care i se oferă viorii soliste toate posibilitățile de afirmare. În această cadență, nu e greu să deosebim, printre pasajele de virtuozitate, frînturi din temele principale ale mișcării ce apare într-un veșmînt îmbogățit cu fine arabescuri. După terminarea cadenței, flautul, cu timbrul lui cristalin, cîntă tema principală a mișcării care e reluată de îndată de solist. Către sfîrșitul primei părți, sonoritățile devin din ce în ce mai bogate, mișcarea se însuflețește, afirmînd un sentiment de bucurie tinerească, biruitoare.

Partea II, *Andante*, este una din cele mai reprezentative pagini ceaikovskiene din punct de vedere al frumuseții melodice. Intitulată *Canzonetta* ea se distinge prin farmecul plin de căldură cuceritoare.

La început, clarinetul acompaniat de ceilalți suflători înfățișează o melodie suavă ca un cîntec ce izvorăște din depărtare, în liniștea unei nopți.

Solistul aduce pe urmă o temă de o deosebită expresivitate.

Tot instrumentul solist face să se audă o nouă idee muzicală fremătătoare, după care revine tema pe care o cîntase la început, îmbogățită de astă dată prin participarea clarinetului și a flautului. *Canzonetta* se încheie în sonorități poetice în care, pe nesimțite, se infiltrează un motiv ce va duce la surprinzătoarea apariție a finalului concertului. Într-adevăr, *finalul — Allegro vivacissimo* — izbucnește furtunos.

După un acord tăios, orchestra încetează de a mai cînta. În acest timp, solistul — într-un pasaj de cadență — ca un fel de verificare a forțelor proprii, își ia elanul cu care va conduce finalul. Născută din prima celulă ritmică a introducerii, tema principală a finalului este expusă de solist:

O idee muzicală contrastantă este adusă de vioara solistă:

Pe urmă, oboiul și clarinetul își ridică glasul, împărțindu-și în mod egal expunerea unei cantilene pastorale. Vioara solistă reafirmă apoi ideea muzicală principală, repetă motivul ei caracteristic, și înfiripă un dialog cu grupul viorilor prime din orchestră. Întreaga evoluție a ultimei părți a concertului se axează pe elementele tematice principale semnalate.

Soliditatea construcției, bogăția melodică, deplinul echilibru dintre masa orchestrală și partida solistului ce îmbină pagini de expresivitate adîncă cu momente de sclipitoare bravură, iată ce caracterizează în cîteva cuvinte, această lucrare a genialului compozitor rus, lucrare care și-a cucerit un loc de cinste în repertoriul violoniștilor.

Ernest CHAUSSON
(1855 — 1899)

Compozitorul francez Ernest Chausson s-a născut la Paris la 21 ianuarie 1855 și a murit la 10 iulie 1899 la Nantes. A fost elevul lui Massenet la Conservatorul din Paris și mai tîrziu al lui César Franck.

În perioada următoare a războiului franco-prusac (1870) sub înrîurirea lui Franck și a lui Saint-Saëns, compozitorii francezi, care timp de un secol s-au orientat aproape exclusiv către teatrul muzical, au luat inițiativa de a cultiva muzica simfonică și de cameră, creînd o literatură națională, franceză. Astfel a luat ființă „Societatea națională franceză" al cărui secretar a fost un timp Ernest Chausson. Trăind în mijlocul societății burgheze minată de adînci contradicții sociale, adîncite în perioada de reacțiune politică următoare înfrîngerii Comunei din Paris (1871), Chausson exprimă în muzica sa, alături de gînduri delicate, lirice, și un sentiment de tragică îndoială, aproape de amărăciune.

În linii generale, muzica lui Chausson este dominată de melodii de o mare plasticitate și o pătrunzătoare forță emoțională. Armonia sa este bogată, iar construcțiile sale sonore sînt bazate pe principiul franckist al dezvoltării ciclice a unor motive generatoare, de bază.

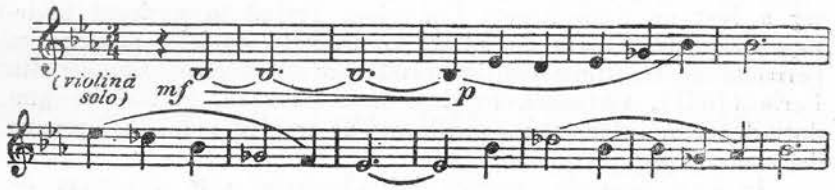
Murind în plină afirmare a forțelor sale creatoare, E. Chausson a lăsat un număr relativ mic de lucrări. Din creația sa simfonică amintim: *Simfonia în si bemol major*, *Poemul dragostei și al mării* pentru voce și orchestră, *Poemul pentru vioară și orchestră*. Printre lucrările sale de cameră figurează și un *Concert pentru pian, vioară și cvartet de coarde*, pe care Vincent d'Indy l-a terminat după moartea autorului.

POEMUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ

Poemul pentru vioară și orchestră a fost compus în anul 1896 și dedicat marelui violonist belgian Eugène Ysaye, care l-a popularizat în concertele sale. Titlul lucrării este corespunzător conținutului ei lirico-narativ. Principiul ciclic se afirmă în

revenirea temei principale și a unor motive secundare, de fiecare dată însă cu o altă semnificație emoțională. Chausson a introdus în *Poem* probleme tehnice dintre cele mai dificile, subordonîndu-le însă conținutului artistic. *Poemul* se desfășoară fără întrerupere, ca o povestire muzicală în care distingem episoade lirice, altele dramatice și dureroase, și în fine momente de luminozitate, ca acela al finalului. Mișcarea trece continuu de la domol la animat, de la însuflețit la agitat. Instrumentul solist se afirmă ca un partener egal al orchestrei.

Poemul începe cu acordurile misterioase, șoptite, ale orchestrei, care însăilează un preludiu în care recunoaștem capul temei principale. Din primele măsuri ale scurtei introduceri simfonice, ce se desfășoară într-o mișcare lentă și într-o sonoritate tainică (*Lento e misterioso*) se desprinde timbrul flautelor și oboaielor susținute de murmurul coardelor. Apoi vioara intonează tema de un lirism profund, răscolitor:



Cînd instrumentele cu coarde reiau expresiva melodie, avem parcă impresia că auzim murmurul unor ascultători pasionați de o povestire. Dar din nou vioara reia firul întrerupt al cîntului. Ea începe cu o libertate improvizatorică, cu un motiv în triluri lungi, ce va reveni în cursul *Poemului*:

Prelucrat de orchestră și vioară, acest motiv conduce spre reexpoziția temei principale, pe care vioara solistă o intonează în stil polifonic.

Urmează apoi o secțiune însuflețită, în care vioara aduce pe fondul acompaniamentului orchestrei o nouă melodie, largă, cantabilă, înrudită cu tema principală. Se desprind din această nouă temă două secțiuni deosebit de expresive:

Cu această nouă melodie expoziția materialului tematic de bază s-a încheiat. Începe dezvoltarea. Însuflețirea orchestrei duce spre o culminație sonoră (*molto animato*) în timp ce vioara solistă cîntă în registrul înalt exprimînd parcă o năzuință arzătoare. Momentul de maximă tensiune al *Poemului* este bazat pe înfruntarea temei principale cu tema II.

Poemul se încheie cu motivul de triluri lungi din ex. 2. Acesta este prelucrat de orchestră și îmbogățit de vioara solistă, care-l extinde în registrul înalt ca și cum ar vrea să sublinieze sentimentul de înseninare lăuntrică al povestitorului în fața sfîrșitului luminos al frămîntatei sale istorisiri.

Frédéric CHOPIN

(1810—1849)

Marele compozitor revoluționar polonez Frédéric Chopin s-a născut la 22 februarie 1810, în satul Zelazowa Wola, lîngă Varșovia, și a murit la 17 octombrie 1849, la Paris.

Întreaga sa viață și creație s-au împletit strîns cu tragedia Poloniei desființată efectiv în 1795, dezmembrată și stăpînită de cele mai reacționare forțe politice ale vremii : Austria, Prusia și Rusia Țaristă.

Format ca pianist sub îndrumarea muzicianului ceh Zywny, Chopin a fost elev al Conservatorului din Varșovia, la clasa profesorului Joseph Elsner, pe care a absolvit-o cu caracterizarea „un geniu muzical".

Încă din fragedă copilărie, în timpul ședерii sale la țară, Chopin s-a familiarizat cu cea mai autentică muzică populară poloneză, ale cărei elemente ritmice și melodice le-a transpus în lucrările sale.

Exilîndu-se la Paris, după înfrîngerea revoluției populare poloneze din 1830, compozitorul a trăit și a creat în capitala Franței, unde a rămas pînă la sfîrșitul vieții. Pe acea vreme Parisul era centrul emigrației politice europene, clocotind de forțe și idei revoluționare. Întreaga creație a lui Chopin reprezintă o luptă îndîrjită și victorioasă împotriva muzicii epigonice, pseudoclasice, a vremii sale. Ea întruchipează primatul artei pline de conținut asupra producției sterile a unor compozitori care fiind și pianiști virtuozi (Thalberg, Moscheles, Kalkbrenner, Hummel) promovau virtuozitatea formală. În această luptă împotriva strălucirii exterioare și a lipsei de conținut în artă, Chopin s-a aliat cu marii compozitori romantici ai timpului — Schumann, Liszt, Berlioz — care au exprimat ca și el contradicțiile și frămîntările social-politice ale vremii în operele lor. Chopin s-a limitat în mod conștient la compoziții pentru pian, instrument pe care-l stăpînea pe deplin. El a reînnoit însă prin lucrările sale muzica europeană, orientîndu-se către izvoarele veșnic tinere ale muzicii populare.

Afirmînd valoarea estetică a creației artistice a poporului, Chopin a sădit pe ogorul muzicii culte principiul caracterului popular, folcloric, ce stă la baza școlilor naționale europene.

Creația sa abundă de forme de dans tipic poloneze, ca mazurca, oberekul, poloneza, krakoviacul. Melodia, elementul de bază al creației sale este impregnată de caracterul slav. În lumina legăturii cu arta populară polonă se poate ușor înțelege libertatea romantică a muzicii lui Chopin, originalitatea tematicii, descoperirea unor armonii noi care au primenit sistemul tonal clasic. Toate aceste trăsături asigură creației lui Chopin un loc deosebit în dezvoltarea muzicii profesionale, pe calea democratizării ei prin contactul cu folclorul. Înlăturînd falsele interpretări ale operei lui Chopin, vom descoperi în locul imaginii artistului visător și prizonier în lumea saloanelor pariziene chipul bărbătesc al luptătorului inspirat, al artistului cetățean, care a exprimat cu o vigoare și strălucire rar întîlnite elanul luptei pentru libertate și independență națională a poporului său. Chopin a scris numai două concerte pentru pian și orchestră dar ele au intrat în repertoriul universal, datorită nobleței inspirației melodice, sincerității poetice care le însuflețește și mai ales folosirii înalt artistice a resurselor de expresie ale pianului. Ambele concerte sînt lucrări de tinerețe. Au fost scrise înaintea vîrstei de 21 de ani.

CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ ÎN MI MINOR, OP. 11

Concertul în mi minor, op. 11, a fost creat de compozitor sub impresia evenimentelor revoluționare ale epocii (1830) și sub impulsul unui puternic sentiment de dragoste pentru tînăra cîntăreață Constantza Gladkowska. Chopin avea pe atunci 20 de ani și făcuse primul său turneu de concerte la Viena, unde a recoltat mari succese ca pianist și compozitor.

Chopin a cîntat *Concertul în mi minor* pentru prima oară în fața publicului din Varșovia, la 28 septembrie 1830.

Lucrarea este străbătută de avînt tineresc, de ritmuri mîndre și bărbătești dar și de duioșie în părțile melodice, de strălucire eroică, în pasajele de bravură. Chopin trece ușor, purtat de invenția sa melodică nesecată, de la o melodie la alta și această trecere este presărată de pasaje de virtuozitate și arabescuri melodice de un efect pianistic plin de farmec.

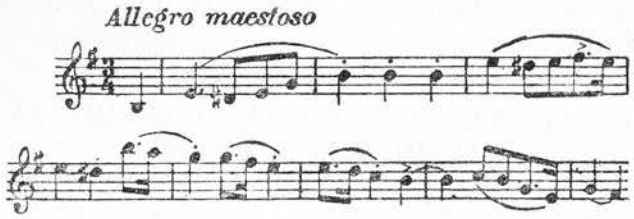
Compozitorul nu a dat o mare atenție partiției de orchestră a lucrărilor sale concertante, sonoritățile orchestrei fiind palide în comparație cu efectele sonore pline de colorit ale pianului solist. De aceea orchestrația celor două concerte a fost refăcută

— aceea a *Concertului în mi minor* aparținînd pianistului și compozitorului german Tausig.

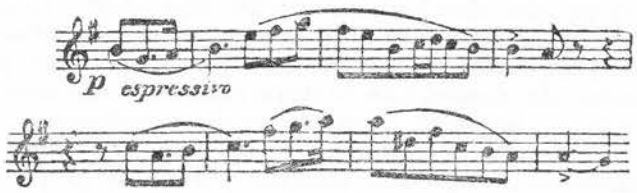
Berlioz a remarcat prima oară că cele două concerte ar putea fi cîntate fără orchestră, deoarece au fost gîndite și simțite pentru pian solo, iar acompaniamentul de orchestră le-a fost adăugat în mod convențional. Totuși, atît de mare este frumusețea cuprinsă în paginile celor două concerte, încît ele se mențin și astăzi în forma originală în repertoriul simfonic concertant.

Concertul în mi minor este alcătuit din trei părți:

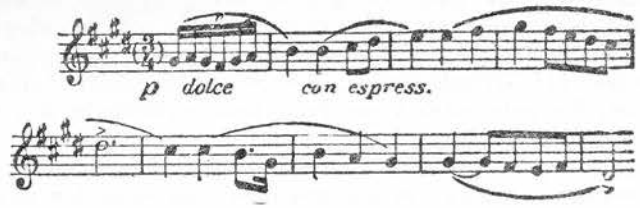
Partea I, *Allegro maestoso*, începe cu o expoziție orchestrală în care răsună temele principale împreună cu un șir de motive și episoade secundare. Pianul solist intră în desfășurarea discursului muzical cu tema I, pe care am auzit-o răsunînd cu bărbătească energie și cu accente de mîndrie în introducerea orchestrală:



Această primă idee, caracteristică prin ritmul ei energic se leagă cu o melodie străbătută de farmec poetic, exprimînd totodată durere și o mîngîietoare nădejde:



Tema a doua va răsuna cu multă expresivitate, duios, elegiac, în expunerea pianului:

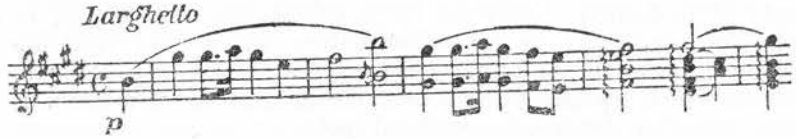


Îmbinînd aceste elemente tematice, intercalînd în expunerea lor pasaje solistice, avîntate sau visătoare, compozitorul exprimă nu numai lumea gîndurilor și sentimentelor sale ci viața însăși a patriei și poporului său. Dezvoltarea temelor prilejuiește pianului solist în egală măsură momente poetice și altele de virtuozitate, care conduc spre reluarea de către orchestră a expoziției (reexpoziție).

Partea II, „*Romanța*“ — *Larghetto*, este de un lirism intens. Imaginile ei muzicale pline de farmec și de forță plastică lasă să se întrevadă simțirea bogată a compozitorului, inspirat de dragostea sa tinerească pentru Constantza Gladkowska și de admirația în fața peisajului din cîmpia mazoviană (locul de naștere al lui Chopin).

Lui Kalkbrenner, căruia îi dedicase concertul, Chopin i-a dat următoarele indicații asupra conținutului celei de a doua părți a lucrării: „*Romanța* trebuie să lase impresia că ochiul se odihnește pe o priveliște familiară și dragă, ce trezește în suflet scumpe amintiri. Totul se petrece într-o noapte de primăvară în care peisajul plin de amintiri și de miresmele naturii reînviate este luminat de razele lunii“.

În șoaptă, instrumentele cu coarde (cu surdină) cîntă o frază introductivă după care pianul intonează o melodie



visătoare, duioasă, ca o mărturisire de dragoste. Melodia este reluată de cvartetul de coarde. Parcă, sub stăpînirea unei emoții crescînde, pianul aduce o nouă temă a cărei linie cantabilă e înflorită cu triluri și apogiaturi.

Desfășurarea nostalgică a cîntului de dragoste e întreruptă de un episod mai agitat, după care orchestra readuce melo-

diile principale în timp ce pianul acompaniază, învăluindu-le în bogate ornamente şi arabescuri pline de graţie, eleganţă şi fineţe. Romanţa se încheie într-o sonoritate stinsă, *pianissimo.*

Partea III, Rondo-vivace, clocoteşte de viaţă intensă, de entuziasm. Ea este clădită pe două teme principale şi pe cîteva motive secundare.

După introducerea scurtă a orchestrei, pianul solist expune cu prospeţime şi elan prima temă, de un caracter entuziast:

După un episod de trecere în care solistul acompaniază şi apoi expune motive noi, adevărate broderii sonore, corzile marchează un ritm caracteristic, deasupra căruia se însăileză o temă nouă.

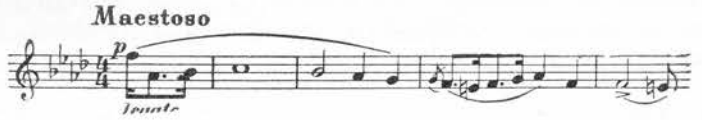
Dar prima temă rămîne dominantă în desfăşurarea finalului, răsunînd în diferite tonalităţi. După un episod solistic al pianului, tema a doua revine. Această revenire ne conduce spre *coda* (încheiere) în care claviatura pianului răsună în toate registrele şi în toate nuanţele, de la *piano* la *fortissimo.* Concertul se încheie în sonorităţi bogate.

CONCERTUL Nr. 2 ÎN FA MINOR, OP. 21

Concertul în fa minor, scris în 1829 a fost executat de autor în primă audiţie la 17 martie 1830. În privinţa caracterului concertant, adică a raportului dintre rolul pianului şi acela al orchestrei, *Concertul în fa minor* este mai matur, mai echilibrat decît cel în *mi minor.* Sfera trăirilor şi imaginilor muzicale izvorăşte însă în ambele concerte din aceeaşi pasionată iubire de patrie şi de aceea ele abundă în melodii şi ritmuri specifice folclorului naţional polon.

Partea I, Maestoso, începe cu o amplă expunere tematică a orchestrei în care măreţia şi patetismul se împletesc cu lirismul duios şi visător.

Tema principală a părţii I, de un nobil suflu romantic, răsună în nuanţa *piano*, o dată cu primele măsuri ale expunerii orchestrale, pentru a-şi spori treptat forţa sonoră:



Această melodie îngîndurată, pătrunsă de o energie stăpînită, şi îndeosebi motivul cuprins în prima ei măsură va imprima, prin ritmul său punctat, accentele unei suferinţe îndurate cu bărbăţie, întregului discurs muzical. O punte a orchestrei, bazată pe un motiv ritmico-melodic, ce va reveni amplu în secţiunea mediană a dezvoltării, asigură trecerea spre tema secundară. Lirismul acestei noi melodii

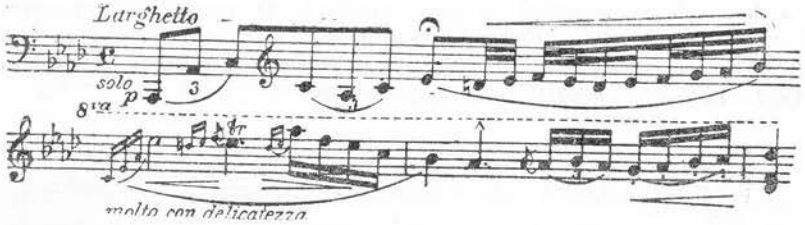
este subliniat de timbrul nostalgic al oboiului acompaniat de fagot. Ideea secundară potoleşte şuvoiul patetic al cîntului orchestral conducînd expoziţia tematică spre o încheiere liniştită, într-o sonoritate estompată.

Abia acum, pianul solist iese din tăcerea sa şi se angajează plin de energie în acţiunea muzicală, intonînd cu forţă, la unison, un motiv descendent. Apoi, urcînd din registrul inferior, el reia cu căldură tema principală, legînd-o prin pasaje de strălucire virtuoză de noi motive melodice. Din clipa angajării pianului solist în acţiunea muzicală, orchestra se retrage pe planul acompaniamentului, susţinînd, cu armonii expresive şi cu contrapunctări bazate pe temele principale, desfăşurarea strălucitoare a partidei solistice. Îndeosebi în dezvoltare, orchestra susţine sclipitoarea desfăşurare de jerbe sonore a pianului, cu fragmente ale temelor principale.

Prin desele modulaţii şi prin schimbarea coloritului armonic dezvoltarea prezintă o continuă schimbare de atmosferă, sugerînd parcă o luptă pentru înfrîngerea melancoliei şi tristeţii şi pentru afirmarea luminoasă a încrederii în viaţă.

Repriza, reluarea ideilor de bază, readuce tema principală la pian, urmată de melodiile şi motivele ce o însoţeau. În chip firesc tema secundară revine şi ea cu întreg lirismul ei, menţinîndu-se pînă la sfîrşitul primei părţi, cînd orchestra intonează din nou melodia principală.

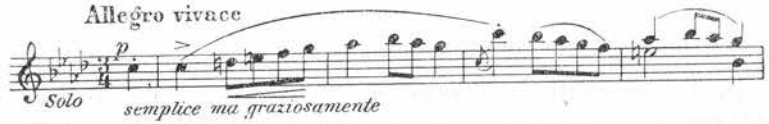
Partea II, *Larghetto*, în măsura $\frac{4}{4}$, este o realizare de culme în întreaga literatură a romantismului muzical. Într-o sonoritate şoptită, orchestra rosteşte o frază de 5 măsuri, care ne introduce în lumea de duioşie şi delicată visare a mărturisirilor emoţionante ale pianului solist. Apoi, după un arpegiu ce urcă din registrul grav, pianul intonează pe acompaniamentul legănător al mîinii stîngi o delicată şi largă cantilenă pătrunsă parcă de accentele unei mărturisiri de iubire:



La 3 octombrie 1829, în timp ce lucra la *Concertul în fa minor*, Chopin îi scrie unui prieten, folosind limbajul epocii sale că şi-a întîlnit „idealul" vieţii, în persoana unei tinere cîntăreţe poloneze. Tînărul compozitor nu schimbase nici măcar o singură vorbă cu „idealul său" dar după propriile sale cuvinte, partea lentă a *Concertului în fa minor* este pătrunsă de sentimentele inspirate de imaginea fiinţei iubite. Melodia visătoare a pianului este acompaniată de armonia suavă a orchestrei. Arpegii delicate şi triluri cristaline împodobesc cantilena pianului, făurind astfel imaginea tipică a stilului melodic, bogat ornamentat, al lui Chopin.

Episodul median al părţii II este deosebit de impresionant. Aici, pianul părăseşte lirismul expansiunilor melodice pentru a rosti un dramatic recitativ acompaniat de *tremolo*-ul patetic al orchestrei. Intonate la unison, cu pasiune, frazele recitate ce par a exprima spaima de a pierde fericirea întrevăzută sînt subliniate de *tremolo*-ul amintit şi de un motiv ritmic, ameninţător, cîntat în *pizzicato* de contrabasuri. O delicată cadenţă a pianului-solist, purtînd indicaţia *dolcissimo-delicatissimo*, readuce melodia principală din ex. 3. Din nou, larga cantilenă a pianului este cîntată cu expresivitate. Fraza introductivă de 5 măsuri a orchestrei, urmată de arpegiul pianului, încheie cu o artistică simetrie poetica parte lentă.

Partea III, în formă de *rondo*, în mişcare *Allegro vivace*, ne poartă în lumea poetică şi luminoasă a dansurilor naţionale polone. Tema-refren expusă cu simplitate, elan şi graţie de pian



este continuată de o melodie la fel de antrenantă a orchestrei. Pianul reia tema-refren vrînd parcă să o dezvolte dar orchestra îl înlocuieşte cu însufleţire. O punte a pianului solist constituie o delicată trecere spre o nouă melodie, dansantă, în ritm de mazurcă, intonată jucăuş de pian la unison, cu acompaniamentul ritmic al orchestrei. Această idee este urmată de un nou cuplet intonat într-o sonoritate *piano* de instrumentul-solist.

Urmează o secţiune dezvoltătoare, bogată în modulaţii, care conduce spre un semnal repetat al cornului. Acest semnal răsună ca o chemare spre lumea bucuriei şi a dansului, iar în desfăşurarea finalului el marchează începutul secţiunii conclusive, *coda*, în decursul căreia va fi reamintită printre alte idei şi frumoasa temă de mazurcă.

Coda este foarte extinsă, punîndu-l pe solist la o grea încercare a posibilităţilor sale tehnice.

Paul CONSTANTINESCU

(1909)

Paul Constantinescu este un reprezentant de seamă al şcolii romîneşti contemporane de compoziţie. Format la Conservatorul de muzică din Bucureşti în clasa de contrapunct şi fugă a lui Mihail Jora, Paul Constantinescu a dus mai departe străduinţile maestrului său de a transpune pe planul marilor forme dramatice, simfonice şi de cameră, incomparabila bogăţie de melodii şi ritmuri a muzicii noastre populare. Cunoscător profund al folclorului, cercetător pasionat al muzicii psaltice ale cărei origini le-a căutat în vechile manuscrise bizantine, Paul Constantinescu şi-a făurit printr-o muncă asiduă un limbaj muzical înrudit cu graiul muzical al poporului.

Cele două oratorii, operele *O noapte furtunoasă* şi *Pană Lesnea Rusalim*, *Simfonia*, *Simfonieta*, cele două *Rapsodii* pentru orchestră, suitele simfonice, *Concertul pentru pian şi orchestră*, *Concertul pentru vioară şi orchestră*, *Balada haiducească pentru violoncel şi orchestră*, *Concertul pentru harpă*, *Concertul pentru orchestră*, Ciclul de lieduri *Ulita noastră*, *Simfonia Ploieştiului*, corurile, cîntecele pentru voce şi pian, lucrările de muzică de cameră, muzica de film, toate acestea dau o imagine a efortului creator al lui Paul Constantinescu. Folosind melodii populare autentice în multe din lucrările sale, Paul Constantinescu a arătat că valoarea unei creaţii muzicale nu constă doar în elaborarea materialului tematic, ci mai ales în forţa de convingere pe care acesta îl obţine atunci cînd este înfăţişat într-una din marile forme ale muzicii simfonice şi de cameră. Într-o altă fază a evoluţiei sale, acelaşi compozitor valorificînd potenţele expresive ale folclorului a vădit un grad deosebit de stilizare a elementelor ritmico-melodice ale muzicii populare, inventîndu-şi temele şi motivele pe temeiul intonaţiilor şi mai ales al gamelor şi modurilor specifice acestuia. Cele două modalităţi estetice de a concepe „muzica naţională" coexistă în întreaga creaţie a compozitorului; chiar şi în acele lucrări unde domină tematica folclorică, autorul a îmbinat diferite melodii populare cu motive şi teme de invenţie personală.

Distins cu titlul de Maestru emerit al artei din R.P.R. şi cu acela de Laureat al Premiului de Stat, Paul Constantinescu este profesor la Conservatorul *Ciprian Porumbescu* din Bucureşti.

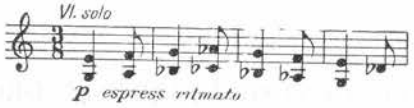
CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ŞI ORCHESTRĂ

Concertul pentru vioară şi orchestră, terminat în iulie 1957, este alcătuit din 3 părţi care se cîntă fără pauză între ele. Materialul tematic este de invenţie personală dar cu un pronunţat caracter folcloric. Temele şi motivele ce stau la baza lucrării sînt armonizate cu îndrăzneală fără ca armonia să spargă limitele concepţiei tonale. Forma celor trei mişcări ale concertului este deosebit de interesantă. Fiecare parte prezintă sub raportul structurii îmbinări originale ale formelor tradiţionale. Astfel, prima parte, *Allegro*, combină forma de preludiu cu aceea de sonată, mişcarea mediană, *Andante*, amalgamează forma liedului mare cu aceea de *scherzo*, iar finalul, *Allegro molto*, este conceput în formă de *rondo*-sonată. Singura cadenţă a viorii soliste este organic integrată finalului. Această cadenţă unică îşi are rostul ei în economia lucrării. De-a lungul ei sînt prezentate toate elementele tematice ce stau la baza celor trei mişcări ale concertului. Din toate elementele componente ale lucrării, melodie, ritm, armonie şi orchestraţie, se degajă un optimism biruitor, acea înclinare spre umor atît de specifică autorului. Aceste stări sufleteşti îşi află însă un binevenit contrast în cantabilitatea şi lirismul părţii mediane.

Partea I, *Allegro*, începe cu un scurt motiv introductiv, în *fortissimo*, al coardelor şi suflătorilor. Un ritm caracteristic de şaisprezecimi se statorniceşte la coarde. Curînd vioara solistă intră în acţiunea muzicală cu un motiv jucăuş, în sonoritatea *forte*. Motivul cunoaşte o largă expunere. Iată primele lui măsuri:

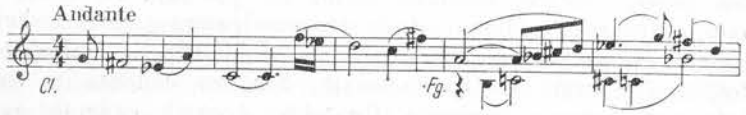
Expoziţia viorii se încheie cu un tril lung după care motivul din ex. 1 este preluat de diferite compartimente ale orchestrei. Un al doilea element tematic, mai puţin amplu decît primul, este

introdus de vioara solistă. El se bazează pe următorul motiv contrastant prin tonalitate și prin linia sa mai melodioasă :



Materialul tematic este reluat aidoma în repriză : cele două motive (ex. 1 și 2) fiind urmate de tema introductivă expusă de orchestră în primele patru măsuri ale mișcării. O accelerare a mișcării *(più vivo)* și o potolire a sonorității pregătesc intrarea în partea a doua, *Andante.*

Partea II debutează cu o frază introductivă a clarinetului și fagotului :



Acest episod introductiv este acompaniat de figurațiile viorii soliste care introduce la rîndul ei un al doilea element tematic, purtînd indicația *molto espressivo ed agitato.*

O frază largă și cantabilă a viorii soliste, de o expresie lirică, completează atmosfera meditativă a părții lente. Desfășurarea liniștită a muzicii este întreruptă de un episod median în mișcare *Allegretto scherzando*, unde tot vioara solistă introduce un alt motiv, suprapus pe ritmul egal al coardelor și suflătorilor.

Reluarea ideilor se face în ordinea inversă a expunerii lor. După o scurtă concluzie, *coda*, orchestra și solistul atacă în *forte* finalul, *Allegro molto.*

Partea III, *Allegro*, începe cu expunerea energică de către solist a temei I :

Avînd configurația unui subiect de fugă, tema este tratată contrapunctic, la 3 voci, de orchestră. După o a patra reluare a ei, urmează o mică dezvoltare. Apariția unui element tematic secundar a cărui expunere revine tot viorii soliste îmbogățește substanța muzicală a finalului.

Dezvoltarea, specifică formei sonată, se bazează pe tema principală (din ex. nr. 5) și se caracterizează prin aceeași tratare fugată ca și expoziția. Forma de sonată este lărgită printr-un episod avînd funcția unui cuplet de *rondo.*

Cadența viorii soliste constituie o retrospectivă a întregului material tematic. Trilul final conduce spre repriza temelor, care apar în aceeași succesiune ca la începutul mișcării. Prezentarea temei principale a finalului, după regulile fugii, amplifică valoarea ei expresivă și conduce spre o concluzie strălucitoare.

CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ

Compus în 1952, *Concertul pentru pian și orchestră* a fost distins cu Premiul de Stat, în anul următor. El reprezintă un moment deosebit în evoluția compozitorului și constituie una din lucrările sale cele mai populare, datorită în parte și excelentei interpretări a pianistului Valentin Gheorghiu.

Îmbinînd tematica folclorică cu melodii proprii, create în spiritul muzicii populare și psaltice, autorul a făurit o lucrare pătrunsă de dinamismul jocurilor țărănești și de fiorul poetic al cîntecului doinit.

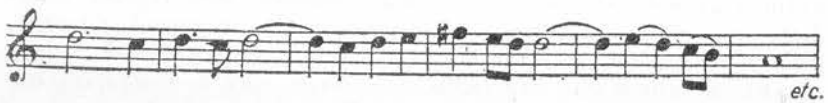
Concertul păstrează forma tradițională, fiind alcătuit din 3 părți.

Partea I, *Allegro*, este concepută în formă de sonată. O introducere, dominată de o temă cu caracterul unui semnal de fanfară, sugerînd chemări de bucium, deschide într-o mișcare susținută prima parte.

Printr-o dinamizare a temei introductive, se ajunge la *Allegro*-ul de sonată, propriu-zis, care începe cu tema I, intonată cu însuflețire de viorile prime cu acompaniamentul arpegiat al pianului solist, susținut de *tremolo*-ul și *pizzicatele* coardelor.

Tema de mai sus, de obîrşie populară, este un cîntec satiric de joc, cu un caracter vioi şi ritmat, căruia, acompaniamentul fluid al pianului îi subliniază sprinteneala.

Preluată de pian, tema principală ne este înfăţişată în diferite variante ritmice, într-o continuă schimbare a tonalităţii şi a coloritului timbral. Creşterea şi apoi descreşterea sonorităţii pregăteşte apariţia temei II, cu o expresie lirică, care răsună liniştit intonată la început de oboi, apoi de violoncel, fagot şi în cele din urmă de pianul solist:



Ascultată mai atent, această idee muzicală se dovedeşte a fi generată de intonaţiile caracteristice ale temei I. Aceste intonaţii apar astfel într-o transfigurare lirică, ce aminteşte de stilul cîntecului nostru doinit.

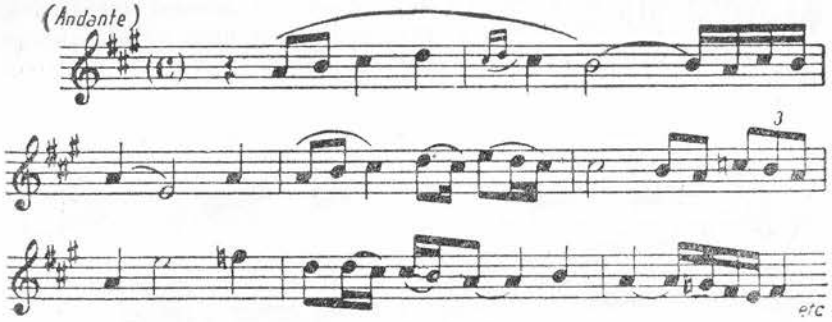
În secţiunea mediană a formei de sonată, în dezvoltare, sînt prelucrate elementele temei I, după care conflictul tematic se angajează şi atinge culminaţii dramatice prin opoziţia dintre tema introductivă (ex. 1) şi tema I (ex. 2), prima fiind susţinută de pianul solist, iar a doua, de orchestră.

Reexpoziţia tematică conduce spre o nouă dezvoltare a temei II. Ea culminează cu cadenţa pianului.

Concluzia primei părţi se desfăşoară într-o mişcare dinamică şi se bazează pe prelucrarea elementelor temei I. Participarea activă a pianului solist imprimă concluziei o strălucire virtuoză.

Partea II, *Andante*, abundă de melodii şi motive impregnate de spiritul doinei populare. Ele se contopesc organic în unitatea discursului muzical, străbătut de o atmosferă meditativă, de o intensă elevaţie lirică.

Clădit în forma unui lied cu 3 secţiuni, ABA, *Andantele* aduce o melodie cantabilă a pianului solist, intonată în acorduri, pe acompaniamentul persistent al mîinii stîngi:



Lirismul acestei melodii este reliefat de acompaniament. Cornul englez introduce o contra-melodie expresivă, urmată de un şir de fraze cantabile ce aparţin cînd orchestrei, cînd pianului, într-o continuă alunecare tonală.

Prima secţiune a formei de lied se caracterizează prin legătura organică dintre mai multe melodii şi motive ce menţin o atmosferă de adîncă meditaţie.

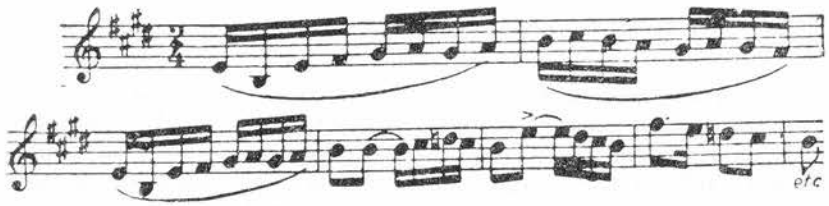
Episodul median, B, la fel de abundent în material tematic, culminează cu o melodie caldă, de un lirism expansiv, căreia pianul solist îi aduce o concluzie, o temă pătrunsă de intonaţii specifice muzicii vechi, psaltice.

Reluarea secţiunii A se produce cu modificarea orchestraţiei. Tema doinită (ex. 4) răsună în unisonul instrumentelor cu coarde, în timp ce pianul o înveşmîntează cu arpegii fluide.

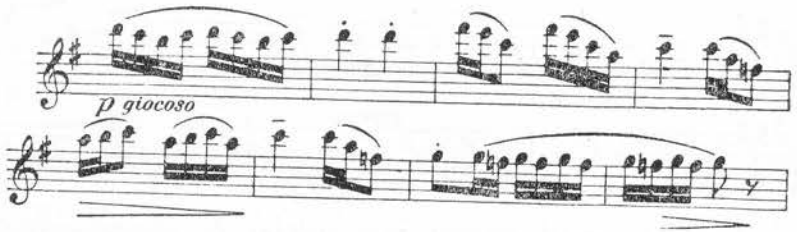
Andantele este o artistică transpunere pe planul creaţiei simfonice a cîntecului doinit romînesc.

Partea III, în mişcare foarte vie, *Presto*, este un *rondo*. Ea redă atmosfera de veselie exuberantă a jocurilor noastre populare animate de cîntecul lăutarilor.

Tema-refren, expusă cu vivacitate de clarinet, fagot şi cvartetul de coarde pare o emanaţie stilizată a artei lăutăreşti. Ritmată ca un joc sprinten, ea are această înfăţişare:



Pianul o reia, intonînd-o la unison, cu aceeași însuflețire, îi dă apoi amploare sonoră și prin mijlocirea unui pasaj, ajunge la primul cuplet, intonat jucăuș de pianul solist, în registrul înalt :



Episodul următor este inițiat de o temă ritmică, de joc, introdusă de corn și preluată cu vervă de pian.

Revenirea temei-refren (ex. nr. 5) și alternarea ei cu cele două cuplete menține atmosfera de veselie expansivă. O *coda* plină de vervă ritmică încheie concertul

Antonin DVOŘÁK
(1841 — 1904)

Școala națională cehă și-a cîștigat un bun renume în cadrul istoriei muzicii universale. Operele lui Smetana și Dvořák au fost multă vreme socotite prima manifestare a muzicii clasice cehe. În realitate însă, creația acestor compozitori este rodul unei îndelungate și zbuciumate evoluții a culturii naționale cehe, desfășurată pe fondul străvechi al creației populare.

Dvořák s-a născut în anul 1841, într-un sat așezat pe malul Vltavei. Înfruntînd multe piedici datorită originii sale modeste, el a studiat muzica la Praga — centrul de rezistență națională împotriva opresiunii habsburgice. Compozitorul s-a afirmat în domeniul vieții artistice, sprijinit fiind de intelectualitatea progresistă care lupta cu hotărîre pentru înfăptuirea idealurilor poporului ceh.

Dvořák a scris nenumărate piese vocale, corale și instrumentale, o întreagă serie de trio-uri, cvartete, cvintete, sextete, un număr de 8 lucrări concertistice, dintre care minunatul *Concert pentru violoncel și orchestră* ca și *Concertul pentru vioară*, celebrele *Dansuri slave*, numeroase uverturi, serenade, suite, poeme simfonice, zece opere și nouă simfonii.

Dintre acestea cea mai cunoscută este *Simfonia V* intitulată *Din lumea nouă*. În tematica acestei lucrări se reflectă unele înrîuriri ale folclorului negrilor și al populației băștinașe din America, a căror muzică compozitorul a studiat-o cu un interes deosebit, în timpul șederii sale la New-York, unde a ocupat timp de 3 ani (1892—1895) postul de director al Conservatorului Național American.

CONCERTUL PENTRU VIOLONCEL ȘI ORCHESTRĂ

Concertul pentru violoncel și orchestră a fost compus, ca și simfonia *Din lumea nouă*, în perioada șederii compozitorului în America. El a fost cîntat în primă audiție la Londra la un an după terminarea lui, în 1896, sub bagheta lui Dvořák, solist fiind violoncelistul Leo Stern.

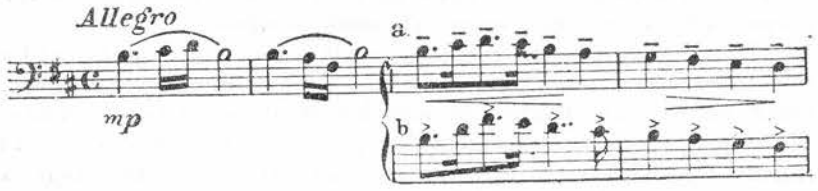
De atunci lucrarea a intrat în repertoriul simfonic universal datorită valorii ei artistice deosebite, determinată în parte de caracterul melodios al temelor folosite, bine adaptat timbrului violoncelului.

Melodii de o caldă expresivitate vocală și ritmuri viguroase sînt prelucrate în cele 3 părți ale concertului , într-un stil simfonic amplu, instrumentele din orchestră și îndeosebi cele din grupul alămurilor avînd o mare participare la dezvoltarea materialului tematic.

Ardoarea și sinceritatea romantică a unora din melodiile concertului se explică prin caracterul lor melodic vocal, autorul folosind unele cîntece lirice scrise în perioada ce a precedat șederea sa în America.

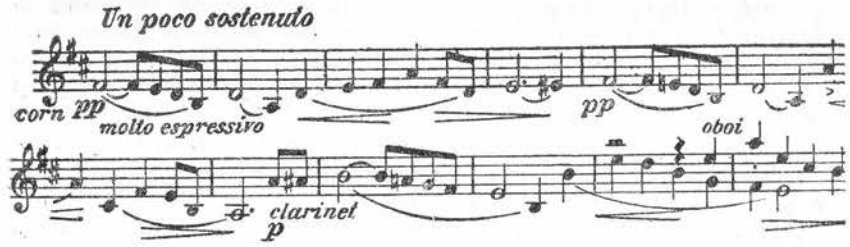
O caracteristică a concertului este lipsa cadențelor solistice, autorul interzicînd adăugarea unor asemenea piese de virtuozitate de natură a altera structura lucrării, concepută ca o simfonie cu instrument solo.

Partea I, Allegro, începe cu obișnuita expoziție tematică a orchestrei. Instrumentele cu coarde și suflătorii de lemn intonează cu energie ideea principală al cărei caracter ritmic-melodic robust își va pune amprenta pe întreaga lucrare.



(în exemplul de mai sus cele două măsuri conclusive ale temei sînt reproduse cu cele două variante principale ale ei).

Orchestra expune larg tema, suflătorii îi variază înfățișarea și pe temeiul unor motive înrudite cu ideea principală se face trecerea spre o nouă melodie (intonată de corn și apoi la clarinet), care exprimă un sentiment liric profund. Despre această melodie, de largă respirație, compozitorul mărturisea unui prieten că ori de cîte ori o cînta se simțea mișcat pînă la lacrimi.



Expunerea orchestrală s-a încheiat și violoncelul solo intră în desfășurarea acțiunii muzicale reluînd tema principală (ex. 1), căreia îi schimbă înfățișarea, generînd prin modificarea ritmului imagini muzicale ce redau o patetică frămîntare lăuntrică.

Dar, în contrast cu impetuozitatea imprimată temei principale de către violoncel, scurte motive și figuri de acompaniament cu un caracter liniștit răsună în orchestră.

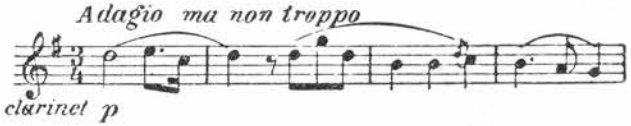
Ideea secundară a primului *Allegro* (ex. 2) cunoaște un maximum de tensiune și plasticitate expresivă atunci cînd e intonată de instrumentul solist.

După expunerea ideilor mișcării, urmează dezvoltarea bazată pe prelucrarea temei principale.

În concluzia primei mișcări tema principală își dezvăluie caracterul pronunțat eroic, subliniat de intonarea ei de către suflători.

Partea II, Adagio ma non troppo, în măsura $\frac{3}{4}$, este deosebit de reprezentativă pentru forța de inspirație melodică a marelui compozitor ceh. Ea se înrudește prin cantabilitatea ei arzătoare, pasionată, cu mișcările lente din *Simfoniile IV* și *V*, cu pagini din *Serenada pentru coarde*.

Suflătorii de lemn expun o melodie introductivă căreia timbrul clarinetului îi imprimă un caracter nostalgic, pătrunzător, subliniat apoi de instrumentul solist:



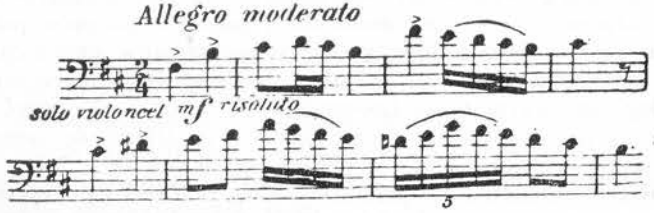
Violoncelul leagă motivul de mai sus de melodia unui cîntec al lui Dvořák. „Acesta este sufletul meu", cîntec asemenea unei mărturisiri pasionate ce face parte din ciclul dedicat în tinerețe de compozitor soției sale.

Un element tematic mai însuflețit, intonat de orchestră și de instrumentul solist, constituie miezul mișcării lente care se încheie cu revenirea temei lirice de la început, expusă cu caldă expresivitate și în variate nuanțe dinamice de solist și orchestră.

Mișcarea lentă se încheie într-o sonoritate estompată, stinsă.

Ultima parte, *Allegro moderato*, readuce atmosfera însuflețită și hotărîtă a primei mișcări.

Finalul este construit în forma unui *rondo* al cărui refren este o melodie cu accente ritmice energice, viguroase, de marș:



Legată de melodia de mai sus ce va reveni de mai multe ori, răsună în partida instrumentului solist o temă ce reproduce caracterele ritmice ale unor dansuri populare cehe.

În desfășurarea vioaie a *rondo*-ului, al doilea cuplet este bazat pe o idee muzicală, ce va da naștere unui expresiv dialog între violoncel și clarinet.

Ultimul cuplet este o melodie liniștită, îngîndurată și duioasă a violoncelului solist.

Înainte de încheierea finalului, de-a lungul căruia tema din ex. nr. 4 revine de mai multe ori, se aude intonată de diferite grupe instrumentale tema principală a primului *Allegro* (ex. nr. 1).

Concertul se termină în atmosfera luminoasă, sărbătorească și triumfală pe care alămurile o imprimă temei principale a *rondo*-ului.

Emanoil ELENESCU
(1911)

Dirijorul și compozitorul Emanoil Elenescu, Artist emerit al R.P.R., și-a făcut studiile la Conservatorul din Iași. Ca șef de orchestră s-a format sub îndrumarea profesorului Antonin Ciolan.

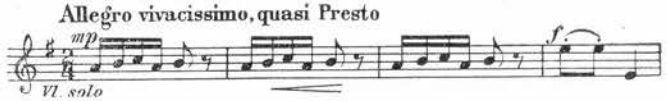
Instrumentist, dirijor de cor și apoi de orchestră la Radiodifuziune și la Teatrul de operă și balet din București, Elenescu a scris o serie de lucrări instrumentale, cum sînt *Variațiunile simfonice*, *Rapsodia romînă pentru vioară și orchestră*, *Burlesca pentru pian și orchestră*, *Patru cîntece* pentru voce cu acompaniament orchestral și o *Uvertură* pentru orchestră.

Rapsodia romînă este o lucrare de tip concertant. A fost cîntată în prima audiție în 1938, la Belgrad și distinsă curînd după aceea cu Premiul III al Concursului Național de compoziție *George Enescu*.

RAPSODIA ROMÎNĂ PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ

Fără să fie concepută după regulile formei de sonată, ca se bazează pe două teme contrastante, una viguroasă, de joc, alta liniștită, duioasă, ca un cîntec de dor. Sînt melodii de obîrșie populară: *Baraboiul* și *Pîrîiașul* pe care compozitorul le înlănțuie și le prelucrează cu fantezie și strălucire atît în orchestră cît, mai ales, în partida solistică.

Piesa începe cu o introducere simfonică *(Allegro maestoso)* urmată de o cadență virtuoză a protagonistului. Într-un tempo rapid *(Allegro vivacissimo, quasi presto)* și pe un ritm de joc, vioara solistă aduce o temă plină de vervă



pe care se întemeiază prima parte a *Rapsodiei*.

Anticipată de orchestră, tema a doua apare la vioara solistă către sfîrșitul lucrării (în mișcarea *Andante-molto*) ;

Primul ei motiv e înrudit, ca intonație, cu acela al temei inițiale.

O a doua cadență solistică, făurită ca și cea de la început pe frînturi de temă, va ceda locul, nu peste multă vreme, melodiei pline de vervă din ex. nr. 1. Ea conduce spre încheierea exuberantă a acestei rapsodii care prelucrează în stil concertant două melodii populare românești.

George ENESCU

(1881 — 1955)

Rareori în istoria muzicii s-au reunit în aceeași personalitate artistică atîtea daruri cîte a înmănunchiat și valorificat pe plan cultural și social George Enescu.

Ivirea lui George Enescu în istoria artei românești nu este un fenomen spontan. Generații de muzicieni înaintași, Flechtenmacher, Gh. Stephănescu și Eduard Caudella, i-au pregătit calea, iar poporul, în mijlocul căruia s-a născut, i-a transmis forța de a înainta pe această cale, de a amplifica cu darul său de creator și de interpret valorile artistice ale artei populare românești dîndu-le rezonanțe universale.

Legătura dintre Enescu și popor, vizibilă în cea mai mare parte a creației sale, se prelungește pînă în anii din urmă ai vieții sale, ani în care a creat *Uvertura de concert* pe teme cu caracter popular romînesc (1948) și *Simfonia de cameră* (1954).

George Enescu s-a născut în anul 1881 în satul Liveni-Dorohoi. Un lăutar din sat, Nicolae Chioru, îi dă primele îndrumări punîndu-i vioara în mînă la vîrsta de 4 ani. La 6 ani, uimit de progresele copilului-artist, tatăl său îl aduce la Iași, unde este ascultat de compozitorul și violonistul Eduard Caudella, care îi dă cîteva lecții.

La 7 ani, copilul-muzician este trimis la Conservatorul din Viena, pe care-l absolvă cu deosebit succes la 11 ani. Aici, în orașul în care a înflorit clasicismul vienez, Enescu a avut prilejul fericit de a cunoaște pe unul din marii compozitori ai vremii, pe Brahms, de a asculta multe concerte, pătrunzînd astfel adînc tradiția tălmăcirii capodoperelor clasicismului muzical. Ulterior el a plecat la Paris, unde — la Conservatorul din capitala Franței — a studiat compoziția cu Massenet și Gabriel Fauré, perfecționîndu-și măiestria violonistică în clasa celebrului profesor Marsick.

Primele sale compoziții, *Poema Romînă* scrisă la 16 ani și *Rapsodiile*, au cucerit admirația publicului francez și s-au răspîndit în întreaga lume. Activitatea sa neobosită de concertist, dirijor, violonist și pianist, îi stabilește repede o reputație mondială, situîndu-l printre cei mai mari muzicieni ai epocii noastre. Artist-cetățean, Enescu s-a aflat alături de popor în clipele grele

ale primului război mondial, alinînd prin cîntul său suferințele răniților și dînd concerte în folosul lor. A contribuit direct la stimularea creației originale prin înființarea unui premiu de compoziție din veniturile concertelor sale.

Prieten al U.R.S.S., Enescu s-a numărat printre membrii fondatori ai A.R.L.U.S. El a popularizat în țara noastră lucrări ale compozitorilor sovietici, fiind primul interpret al Concertului de Haciaturian.

George Enescu nu a compus mult. El a lăsat un număr de 33 de opusuri (în afara simfoniilor de școală și a unor piese concertante mici ca *Allegro de concert* pentru harpă și pian, piese pentru violă și pian, *Cantabile și presto*, pentru flaut și pian, *Legendă*, pentru trompetă și pian, scrise între 1904—1906), dar aceste lucrări cuprind totalitatea genurilor și formelor muzicale.

George Enescu a încetat din viață la 5 mai 1955.

SIMFONIA CONCERTANTĂ PENTRU VIOLONCEL ȘI ORCHESTRĂ OP. 8

Prima audiție mondială a lucrării a avut loc la Paris în 1909, în concertul din 14 martie al orchestrei „Lamoureux".

În structura monopartită a lucrării se disting două părți: o mișcare lentă care se însuflețește treptat și alta mai vie, maiestuoasă. Dacă în cea dintîi instrumentul solist domină atît în expunerea cît și în comentarea ideilor muzicale, partea a doua are un conturat caracter simfonic, marcat de elanul cu care masa orchestrei intonează într-o largă și impetuoasă expunere ideea principală, participînd apoi la prelucrarea materialului tematic.

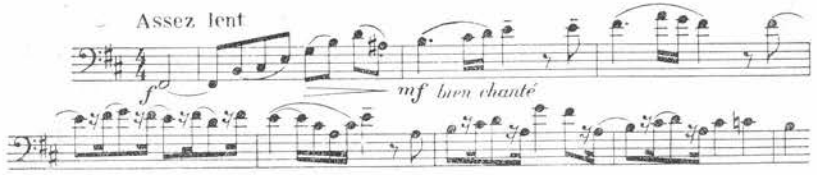
Din punct de vedere al stilului, lucrarea îmbină unele caracteristici din armonismul subtil al școlii franceze (Franck, Fauré) sau ale polifonismului german (Brahms, Wagner), temele fiind contrapunctate cu fire melodice dezvoltate din înseși melodiile de bază.

În *Simfonia concertantă*, țesătura temelor dezvăluie nostalgice evocări ale cîntecului românesc. Acestea se afirmă, cînd într-o inflexiune melodică (de tipul celei care apare în măsura a treia a temei principale din prima parte), cînd prin caracteristicile ciocnirii de note, acele apogiaturi melismatice care înfloresc profilul cîntecelor noastre.

Ideile curg rapsodic în albia unei poetice rostiri muzicale, traducînd dispoziții lirice, improvizatorice, pe care indicațiile

partiturii le subliniază: *liber și cîntat cu adîncime, foarte dulce, energic, greoi, pasionat, expresiv, plîngător, fără vigoare, cu franchețe, dulce-visător, foarte ușor, maiestuos..., cu căldură etc.*

Prima parte a *Simfoniei concertante*, în mișcare *assez lent*, începe cu acordurile stinse ale suflătorilor și corzilor grave deasupra cărora se înalță cîntul violoncelului solist. Acesta intonează o cantilenă largă ale cărei elemente componente sînt comentate de grupul coardelor.



Instrumentul solist își continuă neîntrerupt cîntul, enunțînd apoi un scurt motiv ce va fi larg prelucrat în orchestră.

Susținut de *tremolo*-ul coardelor și de scurtele intervenții ale suflătorilor (corni, fagoturi și clarinete), cîntul violoncelului devine mai energic și pregnant, îmbinînd elemente ale temei prime și ale motivului pînă la episodul *animé*, care asigură trecerea temei principale în registrul înalt al coardelor.

Mișcarea se calmează, culoarea tonală se schimbă (din *si minor în si major)*, iar, în măsura $\frac{3}{4}$, pe acompaniamentul legănat de triole al cvartetului de coarde, într-o subțiere a pastei orchestrale (au rămas cîțiva suflători și coardele), violoncelul solist intonează, *très calme*, o nostalgică melodie.

Această idee muzicală e reluată de diferite instrumente și îndeosebi de oboi.

Pe arpegiile coardelor și suflătorilor de lemn (oboi, clarinet), violoncelul solist expune apoi o temă cu apogiaturi specifice folclorului nostru,

care de asemeni va fi larg comentată, nu numai în prima, ci și în a doua parte a lucrării. Pe aceste elemente tematice, pe inversarea, fragmentarea, îmbinarea și contrapunctarea lor se bazează prima parte a *Simfoniei concertante.*

Partea II, cu un caracter maiestuos, începe în sonoritatea plină a orchestrei care atacă în *fortissimo*, cu elan și avînt viguros, tema principală de o generoasă expansivitate, evocînd atmosfera unui colind.

După o largă expunere a temei, în care se integrează pe nesimțite motive din tema cu apogiaturi a primei părți urmată de repriza ei în registrul înalt al coardelor și suflătorilor, violoncelul-solist introduce o a doua idee, pătrunsă de un lirism pasionat.

Tema secundară va fi și ea amplu expusă pînă la apariția unui al treilea element tematic.

Contopirea celor două teme și revenirea unor idei ale primei părți, caracterizează mișcarea ce se încheie cu o *coda* care se amplifică sonor de la un *pianissimo* abia perceptibil la puternicul acord final.

Gabriel FAURÉ

(1845 — 1924)

Născut în anul 1845 la Pamiers (Franța), Gabriel Fauré, unul dintre cei mai fecunzi compozitori ai muzicii franceze moderne, moare la Paris în anul 1924. Talent precoce, Fauré își face educația muzicală întîi în casa părintească și apoi, în școala de muzică bisericească din Paris, unde aprofundează muzica gregoriană și modurile medievale. Acest fapt va determina concepția sa în ceea ce privește melodia și armonia, pe care Fauré le-a legat de tradiția muzicii franceze. Fauré a fost, într-o altă perioadă a formației sale muzicale, elevul lui Saint-Saëns, la Școala *Niedermeyer* din Paris.

După ani de muncă obscură ca organist și profesor particular, știința muzicală vastă a acestui muzician este recunoscută. În 1896, el este numit profesor de compoziție, contrapunct și fugă la Conservatorul din Paris. Din clasa sa au ieșit cîțiva dintre marii compozitori francezi, printre care — Maurice Ravel, Florent Schmitt și alții. Marele nostru George Enescu a fost de asemenea pentru un timp elev al maestrului francez.

Din anul 1871, Fauré a militat în mod constant, pînă la sfîrșitul vieții sale, pentru făurirea unei creații naționale franceze simfonice și de cameră. El a fost alături de César Franck, Saint-Saëns, Vincent d'Indy și Chausson, unul dintre cei mai fervenți susținători ai *Societății Naționale de Muzică*, ce-și propunea să popularizeze creația simfonică și de cameră franceză.

În opera lui Fauré predomină formele vocale și instrumentale ale muzicii de cameră. Într-adevăr, Fauré a făurit cîteva din capodoperele acestui gen, din care menționăm îndeosebi cele două cvintete (op. 89 și 115), un cvartet de coarde (op. 121), două cvartete cu pian (op. 15 și 45) și prima *Sonată pentru vioară și pian în la minor* (op. 13). O mare parte din creația lui Fauré este consacrată pianului, a cărui literatură a îmbogățit-o cu numeroase piese, printre care, minunate *Nocturne*, *Valsuri*, *Barcarole*, *Preludii*, *Impromptu*-uri, celebra *Temă cu variațiuni* (op. 73), *Balada pentru pian și orchestră* (op. 19) și *Fantezia pentru pian și orchestră* (op. 111). În domeniul muzicii vocale de cameră, Fauré a compus un șir de lieduri de o nobilă inspirație melodică, bazate pe creații ale poeților francezi

și o seamă de lucrări simfonice (*Simfonia în re minor*, *Allegro simfonic*, cunoscuta suită extrasă din muzica de scenă la drama *Pelléas et Mélisande* și o *Pavană* pentru orchestră), un *Concert pentru vioară*, un *Requiem*, opera *Penelopa*, tragedia lirică *Prometeu* și muzică de scenă pentru diferite lucrări dramatice.

BALADA PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ

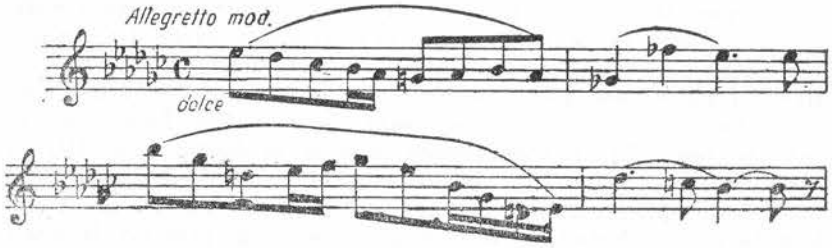
Balada pentru pian și orchestră, op. 19, a fost scrisă în anul 1881. Concepută inițial pentru pian solo, ea a fost transcrisă mai tîrziu, după sfatul lui Liszt, pentru pian și orchestră.

Deși compozitorul nu a indicat vreo idee programatică precisă în legătură cu această compoziție, el a mărturisit că *Balada* i-a fost inspirată de impresii culese în mijlocul naturii. Și într-adevăr lucrarea este plină de farmecul poetic al unui peisaj primăvăratic, zugrăvit în culori transparente și luminoase, evocînd stilul maeștrilor picturii franceze din veacul XVIII.

Balada este alcătuită din patru episoade distincte, ce se înlănțuie fără oprire, formînd un tablou de o remarcabilă expresivitate și unitate de stil.

Fără altă introducere decît aceea a unei succesiuni lente de acorduri, pianul expune — chiar de la începutul primei mișcări — tema principală a lucrării,

o melodie visătoare, străbătută de o ușoară melancolie. Unii comentatori au văzut în acest moment, imaginea unei plimbări singuratice, în cadrul unui peisaj încîntător care îi dăruiește omului liniștea, reconfortarea sufletească. O melodie nouă, mai sprintenă *(Allegretto moderato)*,



contribuie la înviorarea mișcării, prilejuind un dialog plin de grație cu tema principală. El ne duce spre al treilea episod muzical,

ale cărui armonii delicate evocă parcă tabloul fermecător al unei păduri, în care se trezește viața sub razele blînde ale soarelui primăvăratic.

O cadență strălucită a pianului constituie trecerea spre partea finală a lucrării *(Allegro)*, în care tema din episodul precedent apare aproape neschimbată dar într-o mișcare și o ritmică mult mai vioaie, deosebit de accentuată, prin triluri și pasaje de virtuozitate ce sugerează cîntecul păsărelelor și freamătul pădurii.

Cu mijloace expresive de o mare finețe, compozitorul izbutește să contureze în această lucrare o imagine profund poetică a omului în mijlocul frumuseților naturii.

Ludovic FELDMAN
(1893)

Compozitorul romîn Ludovic Feldman s-a născut în anul 1893 la Galați. Elev al profesorului Robert Klenk la București și al celebrului pedagog ceh Frantisek Ondricek la Viena, el a ocupat multă vreme funcția de violonist în orchestrele Filarmonicii și Operei. Pînă la vîrsta de 50 de ani, caz destul de rar în istoria muzicii, el nu a compus nici o lucrare. La această vîrstă Ludovic Feldman a adîncit, sub îndrumarea lui Mihail Jora, studiul compoziției.

Primele sale lucrări au fost o *Sonată pentru vioară și pian*, *Poemul tragic* pentru orchestră și un *Trio pentru flaut, oboi și clarinet*. Scrise ca un rezultat al însușirii tehnicii componistice, aceste lucrări au fost apreciate ca depășind stadiul primelor experimente creatoare și însăși distincția premiului „George Enescu", pe care autorul a obținut-o pentru ele, constituie o indicație a valorii lor artistice. În decursul anilor, creația compozitorului s-a îmbogățit continuu. Printre lucrările sale amintim o *Simfonie*, două suite pentru vioară și pian orchestrate ulterior, *Preludiu, Dans și Rondo* pentru orchestră, *Fantezia concertantă pentru violoncel și orchestră*, *Poemul concertant pentru vioară și orchestră*, piese pentru pian și șase volume de *Studii melodice pentru vioară*. În ultimii ani, compozitorul și-a îmbogățit creația cu a treia *Suită simfonică*, cu *Cinci novelete pentru cvartet de coarde* și o *Baladă pentru vioară și orchestră*. Suita coregrafică *Opt scene de balet* și *Concertul pentru flaut și orchestră*, conceput inițial sub formă de sonată pentru flaut și pian, i-au adus compozitorului distincția unor premii acordate de Uniunea compozitorilor din R.P.R. în anul 1953.

Varietatea preocupărilor componistice este o caracteristică a personalității lui Ludovic Feldman. Printre ultimele sale lucrări se află o *Uvertură festivă*, o *Sonată pentru violă și pian*, un *Studiu de concert pentru violoncel și orchestră*, un *Trio pentru coarde*, *Șase schițe simfonice*, *Trei piese de concert pentru pian*, o *Burlescă pentru flaut*, o *alta pentru vioară*, o *Suită pentru fagot*, un *Cvintet pentru suflători* (flaut, oboi, clarinet, corn, fagot), *Concertul pentru două orchestre de coarde, pian, celestă și percuție*, și *Rapsodia Dobrogeană*.

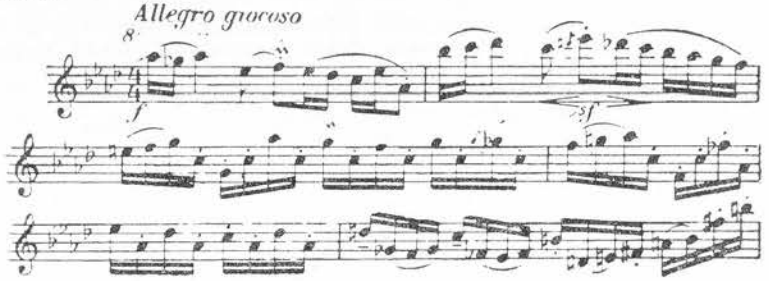
Activitatea fecundă a lui Ludovic Feldman pe tărîmul creației a fost răsplătită cu premii și înalte distincții. În 1953 i s-a atribuit titlul de Laureat al Premiului de Stat, iar în ianuarie 1958 i s-a acordat titlul de Maestru emerit al artei din R.P.R.

CONCERTUL PENTRU FLAUT ȘI ORCHESTRĂ DE CAMERĂ

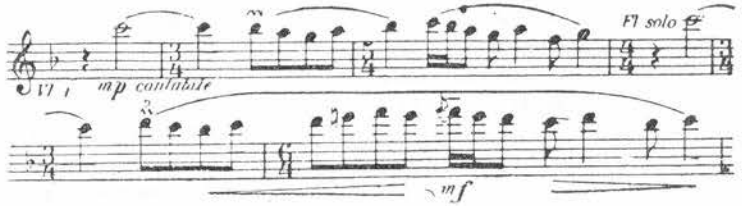
Concertul pentru flaut și orchestră a fost inițial conceput sub formă de *Sonată pentru flaut și pian*.

Lucrarea este alcătuită în forma tripartită a concertului clasic, cele trei părți ale sale fiind concepute după tiparele formelor clasice ale *Allegro*-ului de sonată, liedului cu trei secțiuni și *rondo*-ului.

Partea I, *Allegro giocoso*, începe, fără introducere, cu expoziția temei principale, care nu este decît interpretarea personală a melodiei unui colind cu o largă rază de circulație în Ardeal:



Melodia de un suflu larg, intonată la început de flaut, este amplu comentată în orchestră și îmbogățită cu o armonie bogată. Dintr-un fragment al temei principale se construiește puntea, adică secțiunea de tranziție către tema secundară. Aceasta apare într-o tonalitate contrastantă față de cea dintîi (*fa major*) fiind enunțată întîi într-un joc de timbre orchestrale și apoi de către flautul solo, într-o expresie *dolce cantabile*:



Tema lirică intonată cu căldură de viorile prime devine transparentă atunci cînd trece prin timbrul cristalin al flautului solo. Ambele idei sînt impregnate de intonații populare, iar tema a doua cucerește o largă extensiune, înfățișînd totodată prin lirismul ei un viu contrast față de vivacitatea ideii principale.

Secțiunea mediană a formei de sonată — dezvoltarea — reia tema principală și legînd-o de un pasaj de virtuozitate al instrumentului solist conduce spre ideea secundară care de astă dată răsună la viole. Prelucrarea ambelor idei, deși lipsită de caracterul unei lupte tematice, realizează frumoase creșteri de tensiune și opoziții dramatice prin procedee armonice, contrapunctice și dinamice.

Repriza reia cele două idei în succesiunea lor inițială cu ușoare modificări. O concluzie *(coda)* succintă, structurată pe materialul tematic al ideii principale (ex. nr. 1), susținută de figurația strălucitoare a flautului, încheie într-o dispoziție luminoasă partea I a concertului.

Partea II, *Andante tranquillo*, este după cum am arătat un lied cu trei secțiuni. După o introducere de opt măsuri ale coardelor răsună într-o expresie *dolce e semplice* și în nuanța *piano* melodia principală (A) intonată de flautul solist:

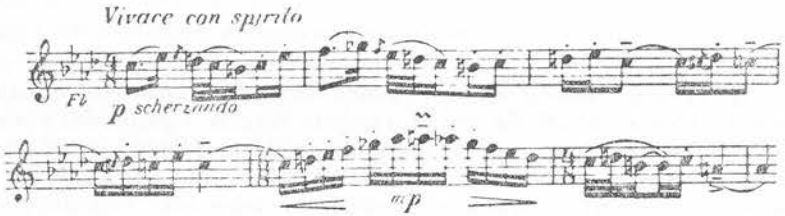
Această melodie străbătută de un sentiment de melancolie și tristețe este una dintre cele mai frumoase din creația compozitorului. Trecînd din tonalitatea minoră *(do diez minor)* într-o tonalitate majoră, gîndul transpus prin melodie se luminează treptat, iar tristețea își îndulcește expresia.

Dintr-o celulă a melodiei principale (ex. nr. 2) autorul obține prin repetare pe diferite trepte o temă de un larg suflu ce se extinde de-a lungul a 14 măsuri. O trecere în mișcare mai agitată leagă prima secțiune a formei de lied de episodul median (B) care se va desfășura în mișcare mai vioaie *Quasi Allegretto*. După cîteva măsuri introductive ale orchestrei, în care se statornicește un mod de *la*, se aude melodia și ritmul

unui dans cu inflexiuni orientale (dobrogean) care răsună în partida oboiului.

După expunerea ideii secundare, flautul solist face trecerea spre repriza primei secțiuni a formei de lied, acest *Andante tranquillo*, care de astă dată reapare într-o expresie mai limpezită. De remarcat modul cum autorul suprapune larga temă a *Andantelui* peste ritmul tipic adus de ideea secundară.

Partea III, *Vivace con spirito*, este un *rondo* care readuce după procedeul statornicit al concertului clasic tonalitatea inițială de *la bemol major*. Peste o figurație animată a orchestrei, o formulă de acompaniament cu o mișcare insistentă, susținută la început de violoncele și contrabasuri, flautul își însăilează în nuanța *piano* și într-o expresie *scherzando* melodia sa zglobie, care va reveni de mai multe ori ca un refren în cadrul formei de *rondo:*



După ce tema principală trece prin diferite compartimente ale orchestrei, ea va răsuna în *fortissimo* într-un *tutti* impresionant. Frecventa revenire (de patru ori) a temei principale sub diferite înveșmîntări orchestrale se face, prin intermediul unei secțiuni de legătură, puntea dedusă din profilul temei principale.

Prin alternarea ideii principale cu secțiunea de tranziție care capătă valoarea unui cuplet în forma de *rondo*, compozitorul dă o mare cursivitate și vivacitate discursului muzical care ne conduce printr-o cadență a instrumentului solist către revenirea cu totul neașteptată a melodiei principale din partea lentă mediată a concertului. *Andante tranquillo* (ex. nr. 3). Această apariție a unui element tematic din mișcarea anterioară îmbogățește forma de *rondo* dînd în același timp lucrării un original caracter ciclic. Pe un element dedus din tema principală a finalului (ex. nr. 4) se clădește concluzia concertului.

Pentru a menaja sonoritatea instrumentului solist, autorul a dat concertului o înveșmîntare orchestrală specifică formațiilor orchestrale de cameră.

César FRANCK
(1822 — 1890)

De origine belgian, César Franck s-a integrat în mișcarea de renaștere muzicală franceză din a doua jumătate a veacului trecut.

El s-a născut la 10 decembrie 1822 la Liège și a murit la 9 noiembrie 1890 la Paris. A studiat la Conservatorul din capitala Franței contrapunctul cu Antonin Reicha (1770—1836), — un muzician erudit, de origine cehă, prieten cu Beethoven, pianul cu Zimmermann și compoziția cu Leborne. S-a manifestat din timpul studiilor ca un strălucit pianist, organist și contrapunctist, cucerind de mai multe ori premii la concursurile Conservatorului din Paris.

În istoria muzicii César Franck reprezintă un caz izolat. Pînă la vîrsta de 50 de ani a compus lucrări lipsite de o valoare deosebită (4 *trio*-uri cu pian, un oratoriu *[Ruth]*, o missa, piese de orgă). Abia după această vîrstă a compus cele mai importante lucrări, dintre care unele sînt adevărate capodopere. Astfel, ***Sonata pentru vioară și pian***, ***Cvintetul pentru pian și coarde***, *Preludiu, Coral și Fugă*, *Variațiuni simfonice pentru pian și orchestră*, *Simfonia* și *Cvartetul de coarde*.

În genul concertant, César Franck a creat poemul simfonic pentru pian și orchestră *Les Djinns*, după un poem de Victor Hugo și celebrele *Variațiuni simfonice*.

Cunoscător profund al stilului polifonic, armonist original, înrîurit de limbajul armonic deschizător de drumuri noi al lui Liszt și Wagner, înzestrat cu o originală concepție asupra arhitecturii muzicale, César Franck a adus în cele mai bune lucrări ale sale un puternic conținut emoțional exprimat în forme magistral construite.

Originalitatea gîndirii sale muzicale se oglindește în rolul pe care-l acordă în marile sale lucrări simfonice și de cameră așa-numitei „celule generatoare" — un scurt motiv muzical din care ia naștere întreg materialul tematic și structura muzicală. Revenirea într-o formă sau alta, în desfășurarea discursului muzical, a *„celulei generatoare"* constituie ceea ce s-a denumit structura „ciclică" franckiană.

Atașat de idealul romantic, profund democratic, al muzicii cu program, preconizat de Liszt, César Franck realizează în *Les Djinns* contopirea genului concertant cu programatismul.

POEMUL SIMFONIC PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ — *DJINII*

Poemul simfonic pentru pian și orchestră *Djinii* a fost compus în 1883. La 15 martie 1885 el a fost cîntat în primă audiție la Paris de pianistul Louis Diémer, dirijor fiind Edouard Colonne.

Lucrarea se situează printre acele piese concertante în care pianul nu are un rol solistic susținut în mod continuu ca în concertele clasice, ci se integrează în masa orchestrei, din care se desprinde numai pentru a sluji ideea muzicală și nu virtuozitatea. Literatura simfonică franceză oferă cîteva exemple de asemenea lucrări. Amintim printre acestea Simfonia *Harold în Italia* de Berlioz, în care viola are în mod episodic un rol solistic. *Simfonia pe un motiv muntenesc* de Vincent d'Indy, pentru orchestră și pian, *Fantezia pentru pian și orchestră* de Gabriel Fauré.

Titlul poemului *Djinii* închide în el o semnificație programatică. Acești *Djini* sînt în mitologia islamică a arabilor spiritele bune și rele care înrîuresc acțiunile omenești. Povestirile cuprinse în feerica culegere de basme orientale *O mie și una de nopți* vorbesc despre *Djini* (se pronunță jini) arătînd că ei protegiesc pe omul înțelept și virtuoz și persecută pe nebun și vicios.

Victor Hugo, genialul poet francez, a scris un poem intitulat *Les Djinns*, celebru prin forma originală a versificației. Poemul amplifică progresiv forma ritmică a versurilor și după ce atinge o culminație, scade treptat numărul picioarelor (silabe) ajungînd către sfîrșit la versuri foarte scurte. Pe o temă inspirată din mitologia islamică, poetul descrie apropierea unor astfel de spirite ce produc în liniștea nopții un zgomot ce crește și descrește treptat. Apoi, liniștea se așterne din nou.

S-a făcut presupunerea că César Franck s-ar fi inspirat din conținutul și forma acestui poem al lui Victor Hugo. Ca și poemul lui Victor Hugo, muzica lui César Franck se amplifică progresiv, ritmic, melodic, armonic și orchestral și după ce atinge o culminație, scade treptat și se încheie într-o topire a sonorității *(diminuendo)*.

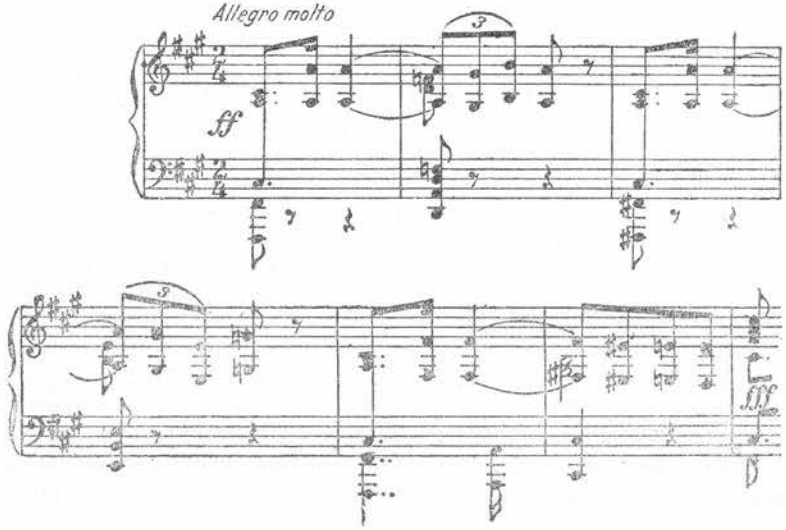
Din punct de vedere al structurii muzicale, poemul se bazează pe antagonismul a două principii: un principiu ritmic,

imperativ și dominator, un altul melodios exprimînd un sentiment ce evoluează de la neliniște și spaimă către o seninătate deplină.

Orchestra este alcătuită din obișnuitele patru grupe instrumentale (suflători de lemn și cei de alamă, percuția și coardele) cărora li se alătură pianul solist. Forma poemului *Djinii* este aceea a unei sonate precedate de o introducere în mișcare impetuoasă ale cărei elemente ritmice și tematice vor fi reamintite și la sfîrșit.

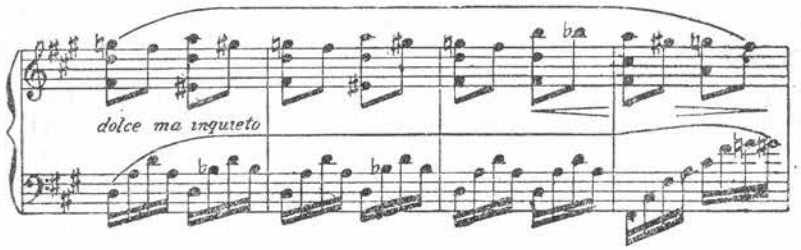
Introducerea, în tempo *Allegro molto*, este executată de orchestră fără pian. Clarinetele, fagoturile și instrumentele cu coarde divizate intonează la început în *pianissimo* un ritm de cavalcadă. Un desen melodic al fagoturilor și clarinetelor răsună într-o creștere sonoră.

Tema de mai sus este preluată de viori care o cîntă în *piano* și *fortissimo* pe ritmul inițial de cavalcadă. O creștere progresivă a sonorității culminează cu intrarea în acțiunea muzicală a pianului. Acesta trasează în *fortissimo* un desen rapid și în tăcerea orchestrei expune tema principală imperativă și puternică,



ce va fi supusă de îndată unui dialog între orchestră și solist. Aceasta este tema I a formei de sonată.

O stingere a sonorității îngăduie pianului să expună tema II al cărei caracter neliniștit și parcă înspăimîntat este subliniat de acompaniamentul rapid al mîinii stîngi și de profilul ei cromatic.



În continuarea acestei idei, pianul readuce tema din introducere (ex. nr. 1), ce va constitui temeiul unui dialog patetic cu orchestra. Melodia introducerii este scandată puternic de instrumentul solist care o cîntă în octave. Dezvoltarea celor trei idei muzicale ale poemului se remarcă în episodul central unde măsura se schimbă din $\frac{2}{2}$ în $\frac{3}{4}$. Aici pianul, acompaniat de freamătul instrumentelor cu coarde își dezvăluie lirismul într-un episod purtînd indicația „implorator, dar cu neliniște și puțină agitație". Într-o nouă tăcere a orchestrei pianul solist exprimă sentimentul liniștii recucerite, la care se referă și indicația partiturii, „treptat, cu tot mai mult calm și încredere".

Acest episod se încheie cu o modulație din minor în major ce exprimă o rezolvare a conflictului tematic.

Reluarea introducerii orchestrale cu ritmica ei agitată și cu tema introductivă urmată de cele două idei ale formei sonată încheie lucrarea într-o treptată descreștere sonoră. La un moment dat arpegiile pianului sînt acompaniate de acorduri majore. Liniștea și certitudinea au învins definitiv frămîntarea și nesiguranța.

Ritmul și factura cromatică a temei II (ex. nr. 3), precum și structura poemului reflectă înrîurirea pe care Liszt a exercitat-o un timp asupra marelui compozitor francez.

VARIAȚIUNI SIMFONICE PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ

Variațiunile simfonice pentru pian și orchestră s-au impus ca o capodoperă a literaturii concertante.

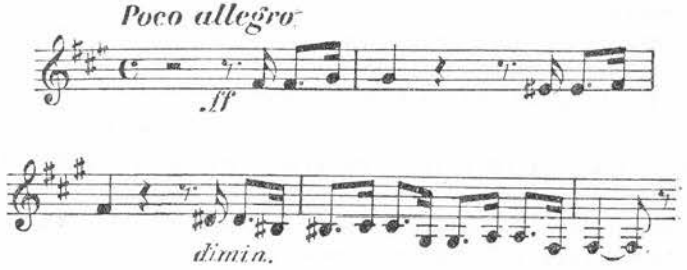
Conflictul dramatic ce se încheagă chiar din măsurile introductive amintește ascultătorului de minunatul *Andante* din *Concertul nr. 4 în sol major* de Beethoven. Aceeași patetică opoziție a elementelor concertante — pian și orchestră — același dialog încordat, aceeași evoluție a sentimentului — duioșia opusă amenințării, revoltă, luptă, și în fine, biruința.

Dacă prin Bach *(Variațiunile Goldberg)*, prin Beethoven *(Variațiuni pe o temă de Diabelli* și *Arietta cu variațiuni* din ultima sonată), prin Liszt *(Variațiunile pe o temă de Bach)* și prin Schumann *(Studiile simfonice)*, arta variației a atins culmile înaltei măiestrii, putem spune că Franck a știut totuși să renoveze această formă, ținînd seama de experiența marilor săi înaintași. Rodul acestor strădanii inovatoare în cadrul formei de variație îl constituie *Variațiunile simfonice pentru pian și orchestră.*

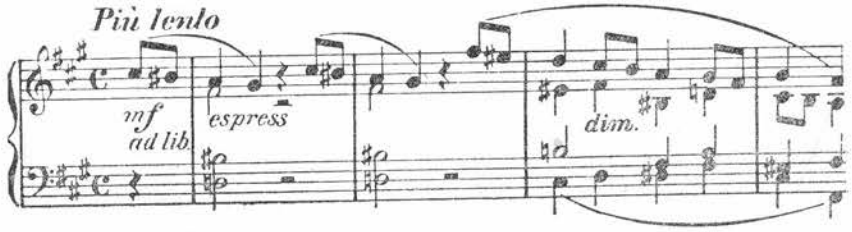
César Franck și-a clădit *Variațiunile simfonice* pe două elemente tematice împărțite între pian și orchestră și dezvoltate în dialogul celor două partide concertante. În șirul variațiunilor se contopește o mare bogăție de idei și sentimente. Se vădește astfel că variația nu constituia pentru Franck un procedeu formal de transformare a unei idei muzicale, modificarea temelor de bază fiind subordonată unui conflict dramatic central. Aceasta se definește de la început ca o opoziție între cele două elemente ale primei teme: elementul ritmic și cel melodic. Original apare și faptul că autorul a știut să dea lucrării o formă asemănătoare concertului solistic în trei părți (tripartit) în care o secțiune mediană, liniștită, e încadrată între două secțiuni cuprinzînd variațiuni în mișcare repede.

Variațiunile simfonice încep cu o introducere în care se înfruntă cele două elemente ale temei inițiale.

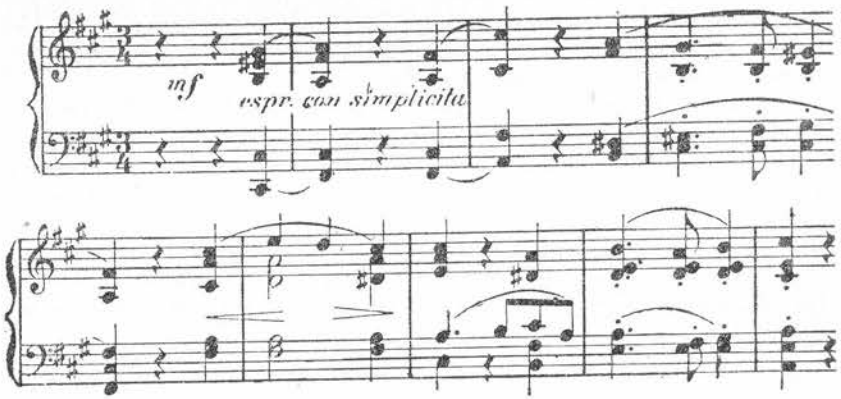
Elementul prim este un motiv ritmic străbătut de un sentiment întunecat, sugerînd o amenințare. El este expus de trei ori la unison de instrumentele cu coarde.



Pianul solist opune acestui motiv amenințător o pătrunzătoare melodie, duioasă, încărcată parcă de lacrimi.



După cele cîteva măsuri introductive, în care expresiva melodie a pianului (ex. nr. 2) sfîrșește prin a îmblînzi furia amenințătoare a elementului ritmic (ex. nr. 1), suflătorii de lemn și corzile, cîntînd în *pizzicato*, introduc tema a doua, de o linie mlădioasă, străbătută de seva nobilă a unui sentiment generos. Pianul întîmpină această nouă melodie, desfășurînd un șir de arpegii luminoase. Noul element tematic



va fi expus în întregime de pian care-i va adînci conținutul duios și poetic.

Dar atmosfera amenințătoare din introducere revine pentru a pregăti parcă discursul emoționant al pianului, căruia orchestra îi opune din nou motivul întunecat al unisonului, repetat de trei ori (ex. nr. 1).

Orchestra se potolește treptat și pianul își înalță vocea, contopind în emoționanta sa cîntare întreaga expresivitate a ce-

lor două melodii principale. Încep apoi variațiile propriu-zise. Atmosfera se schimbă continuu. La un moment dat, orchestra și pianul se înfrățesc, căci ele își împart linia melodică a unei variații. Dar forțele vrăjmașe par să se unească pentru un nou atac. Motivul amenințător răsună din nou. Sonoritatea orchestrală crește, devenind luminoasă și vioaie. Masa orchestrală atacă eroic elementul ritmic al primei teme cu o strălucire ce vestește victoria apropiată. Pianul participă și el la însuflețirea generală cîntînd în octave puternic marcate, ca și cum ar lansa un semnal de luptă.

Atmosfera de încordare se liniștește, sonoritatea orchestrală scade și vocea violoncelelor se înalță pentru a expune tema melodioasă din ex. nr. 2, pe fondul fremătător și nostalgic al figurației pianului. Aici, în partea lentă a variațiunilor, inspirația compozitorului atinge o înaltă tensiune emoțională. Instrumentul solist își desfășoară în această parte toate resursele expresivității și coloritului sonor. Din nou atmosfera se schimbă. Pe un tril prelung al instrumentului solist, orchestra marchează cu animație crescîndă ritmica vioaie a finalului, clădită pe modificarea atît a elementului ritmic cît și a celui melodic al primei teme.

Urmează un moment solistic în care pianul ia comanda ansamblului simfonic pentru ca, rămînînd singur, să-și expună cadența, o variație — într-un sentiment poetic profund — a elementului melodic al temei inițiale.

Flautul și apoi viorile readuc însă ritmul vioi al variației finale, care se va desfășura într-o mișcare tot mai însuflețită. O scurtă încheiere *(coda)*, în care toate instrumentele își îmbină glasurile cu timbrul pianului, lasă o impresie de bucurie triumfătoare.

Trecerea de la un sentiment la altul, transformarea continuă a ideilor pe măsură și în funcție de desfășurarea conflictului dramatic central, constituie trăsături esențiale ale acestei originale și puternice lucrări instrumentale.

George GERSHWIN
(1898 — 1937)

George Gershwin s-a născut în anul 1898, în cartierul Brooklyn din New-York, ca fiu al unui modest negustor. Fiind crescut într-un mediu cu totul străin de orice preocupare artistică, Gershwin nu a cunoscut în copilărie decît muzica de dans și cîntecele negrilor ce răsunau pe străzile orașului său natal, fapt care a determinat desigur și înclinația lui deosebită pentru genul muzicii distractive. Îndemnat de un prieten mai vîrstnic care i-a recunoscut talentul, Gershwin începe să studieze muzica în 1910, învățînd pianul cu Charles Haubitzer, iar teoria cu Edward Kilényi. Sub îndrumarea acestor profesori, talentul lui Gershwin se dezvoltă vertiginos; după patru ani de studii el devine un pianist remarcabil și este considerat ca unul din cei mai buni cunoscători și interpreți ai muzicii distractive contemporane. În 1916 apare primul său cîntec, iar doi ani mai tîrziu se reprezintă la New-York primul spectacol de revistă cu muzica scrisă de Gershwin.

Dezvoltarea artistică ulterioară a lui Gershwin a fost puternic influențată de întîlnirea cu Paul Whiteman, supranumit „Regele Jazzului", care l-a invitat să compună o lucrare pentru cunoscuta sa formație de jazz simfonic.

În urma acestei sugestii s-a născut (1924) *Rapsodia albastră*, care i-a adus lui Gershwin celebritatea mondială.

Stimulat de succesul acestei piese, compozitorul reia studiile teoretice, aprofundînd problemele meșteșugului său și în special ale tehnicii orchestrale. Ca fruct al acestor strădanii, un an după *Rapsodia albastră*, apare *Concertul în fa pentru pian și orchestră*, iar mai tîrziu fantezia simfonică *Un american la Paris*, *Rapsodia II*, *Uvertura cubană* și lucrarea sa de căpetenie, opera *Porgy și Bess*.

Asemenea *Rapsodiei Albastre*, toată creația lui Gershwin se distinge prin prezența imaginilor poetice și muzicale redate în folclorul negrilor și îndeosebi în cîntecele denumite *Blues*, al căror caracter de un lirism reținut reflectă suferințele seculare ale popoarelor de culoare din Statele Unite ale Americii.

Hrănită din seva dătătoare de viață a muzicii populare, muzica lui George Gershwin păstrează de la un capăt la altul un caracter net realist, dovedind forța și trăinicia unei creații artistice bazată pe ideea oglindirii vieții adevărate și a specificului național.

RAPSODIA ALBASTRĂ

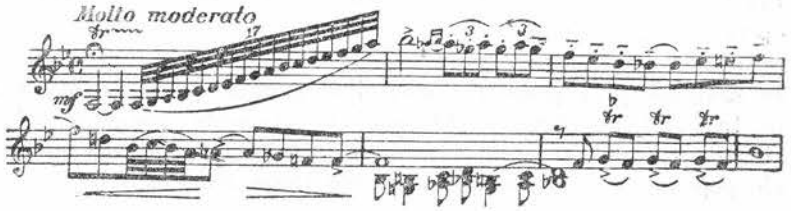
Rapsodia albastră reprezintă prima încercare cunoscută în istoria muzicii de a introduce elementele specifice muzicii de jazz în marile forme simfonice.

Scrisă inițial pentru o formație specială de jazz semi-simfonică, în care saxofoanele și trompetele aveau rolul principal, *Rapsodia* a fost reorchestrată un an mai tîrziu pentru orchestră simfonică, menținîndu-se doar o parte din elementele formației inițiale (3 saxofoane, un banjou, surdinele *wha-wha* la trompete). Tot cu acest prilej a fost adăugat și un pian care preia rolul de solist, inclusiv cadența inițială încredințată saxofonului. Prezentată în această haină nouă în cadrul unui concert simfonic, dirijat de Leopold Stokowsky la Philadelphia, *Rapsodia* a avut un succes extraordinar, care s-a afirmat în decursul anilor următori pe tot întinsul continentului american și în Europa.

Se pare că la început lucrarea a fost denumită *Rapsodia neagră* pentru a indica sursa melodiilor ce stau la baza ei. Cum însă titlul a fost socotit necorespunzător de editori, compozitorul a consimțit să-l schimbe în *Rapsodia albastră*, fără a tăgădui vreodată originea, de altfel atît de evidentă, a inspirației sale.

Rapsodia albastră este o fantezie simfonică construită pe trei teme principale, la care se adaugă o serie de motive secundare, presărate pe tot parcursul compoziției într-o înlănțuire liberă.

Din cele trei teme principale, două apar în prima pagină a lucrării. Cea dintîi, expusă de clarinet, răsună ca un strigăt din care se desprinde o melodie tînguitoare:



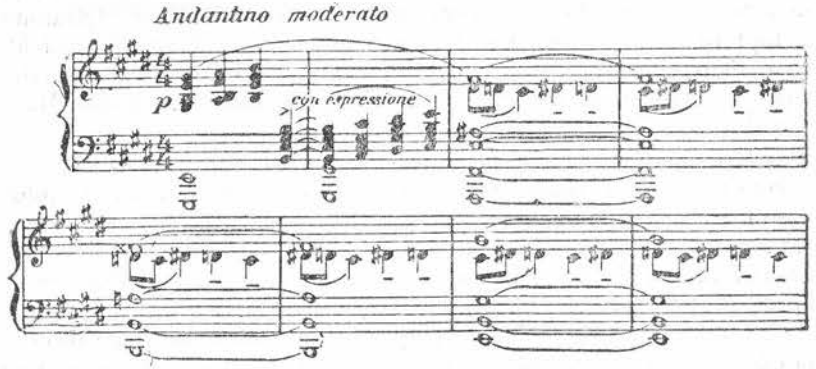
În pofida multiplelor transformări, prin care va trece pînă la sfîrșitul lucrării, ea păstrează o expresie de adîncă tristețe.

Tema a doua, tărăgănată și melancolică în forma ei inițială,

trece la rîndul ei printr-o serie de transformări ritmice și armonice, căpătînd pînă la urmă o înfățișare mai vioaie.

În dezvoltarea care urmează, cele două teme se amplifică din ce în ce mai mult, absorbind încontinuu elemente melodice noi, ce apar în cursul desfășurării muzicale. Printre acestea semnalăm îndeosebi trei motive de dans interesante prin ritmul lor sincopat caracteristic jazz-ului.

În partea mediană tema tărăgănată din ex. nr. 2 revine în forma unui dans grațios, urmat de un motiv de tranziție mai amplu dezvoltat, care duce spre a treia temă principală, o melodie largă și plină de accente patetice,



care constituie punctul culminant al întregii lucrări.

După acest episod mai liniștit, pianul solist execută o cadență strălucitoare, pregătind partea conclusivă, în care vom recunoaște cele două teme principale expuse la începutul *Rapsodiei* (ex. 1 și 2) și care vor reveni acum puternic amplificate, conferind finalului o expresie solemnă.

Alexandr Konstantinovici GLAZUNOV

(1865 — 1936)

Născut în 1865 la Petrograd, Aleksandr K. Glazunov s-a afirmat ca un talent excepțional încă de la vîrsta de 8 ani.

La 11 ani a fost prezentat lui Balakirev. Acesta îl recomandă lui Rimski-Korsakov de la care Glazunov începe să ia lecții de compoziție.

Crescut la școala lui Korsakov și prieten cu criticul V. V. Stasov și cu Borodin, Glazunov și-a însușit și a continuat glorioasa tradiție a grupului „celor cinci".

Muzica sa vie și colorată, pătrunsă de spiritul muzicii slave, se distinge prin măiestria formei ca și prin stilul său de un echilibru clasic.

Împreună cu Rimski-Korsakov, Glazunov a terminat — după moartea lui Borodin — opera acestuia *Kneazul Igor*. Glazunov a fost unul dintre cei mai fecunzi compozitori ai școlii muzicale ruse. Opera sa reprezintă inelul de legătură între muzica clasică rusă și noua artă muzicală sovietică, pătrunsă de ideile Marii Revoluții Socialiste din Octombrie.

Însușindu-și concepțiile democratice și progresiste care au călăuzit „Grupul celor cinci", Glazunov a folosit, după pilda înaintașilor săi, un limbaj muzical pătruns de intonațiile muzicii populare ruse. Multe din creațiile sale simfonice, ca poemul *Stenka Razin* și fanteziile orchestrale *Pădurea* sau *Marea*, au la bază un program.

A. Glazunov a lăsat o moștenire artistică ce constituie o mîndrie a culturii și artei ruse și sovietice. Din aceasta citățm: 8 simfonii, cîteva suite simfonice, două fantezii, uverturi, rapsodii, balete și numeroase piese muzicale de cameră. El a lăsat de asemenea un concert pentru vioară, devenit popular, precum și două concerte pentru pian și un concert pentru saxofon.

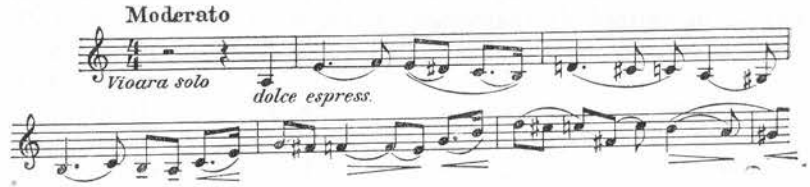
Profesor la Conservatorul din Petersburg, Glazunov a fost numit după victoria Marii Revoluții Socialiste din Octombrie rector al acestei înalte școli de artă. Pentru merite deosebite pe tărîmul creației și învățămîntului artistic, guvernul sovietic i-a acordat titlul de Artist al Poporului. El a murit în anul 1936.

CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ IN LA MINOR, OP. 82.

Scris în anul 1904, *Concertul pentru vioară și orchestră în la minor, op. 82*, s-a impus de la prima audiție în repertoriul violoniștilor și orchestrelor din întreaga lume. Succesul lucrării se sprijină pe seva melodică generoasă care o străbate. Prin intonații, ritm și colorit instrumental, *Concertul* subliniază legătura organică a compozitorului cu bogatul folclor rus.

Forma concertului iese din comun. El este alcătuit numai din două părți. Dar înăuntrul celei dintîi, distingem două mișcări, — *Moderato* și *Andante*, — cu o tematică independentă, proprie. Mișcarea *Andante* — constituind un episod al părții I, înlocuiește partea lentă, obișnuită în ciclul celor 3 părți tradiționale ale formei. *Finalul*, partea II, este un *rondo*.

Partea I, *Moderato*, începe direct, cu expoziția tematică. Vioara solistă intonează, pe acompaniamentul în triole și apoi tremolat al orchestrei, tema I. Este o melodie cantabilă, lirică, cu o linie largă și unduitoare, ce evocă parcă frumusețea stepelor nesfîrșite și sentimentul forței conștiente cu care omul rus privește natura:



Tema este apoi dinamizată și variată ritmic. Ea răsună în registrul înalt al instrumentului solist. Asistăm apoi la un dialog poetic între vioară și orchestră. Un șir de game și figurații ale viorii alcătuiesc puntea către tema II. Aceasta răsună tot în partida instrumentului solist, cu o expresie de liniște și cu accente de duioșie pătrunzătoare:

Apoi, orchestra preia la rîndul ei tema II. Vioara execută o variație însuflețită a ideii secundare încheindu-și participarea la expoziția tematică cu o linie largă, strălucitoare și mlădioasă. Orchestra încheie expoziția cu un interludiu de un colorit diafan. Apoi, într-o atmosferă de contemplație senină, vioara face trecerea spre mișcarea *Andante.*

Măsura se schimbă din $\frac{4}{4}$ în $\frac{3}{4}$, și vioara solistă intonează cu efuziune, pe coarda sol, o melodie vibrantă și nostalgică :

Pătrunsă de intonații de romanță vocală, tema de mai sus sugerează imaginile unei povestiri emoționante. Acest episod lent are la rîndul lui o secțiune mai frămîntată, *agitato.* După un pasaj de bravură al solistului, încheiat printr-un tril lung, tema principală a *Andantelui* revine.

Reluarea mișcării inițiale, *Moderato,* constituie începutul dezvoltării, secțiunea de mijloc a formei sonată. Tema I este prezentată în imitații de instrumentele grave cu coarde și de suflători, urmată de tema II. Intrarea instrumentului solist în acțiunea muzicală însuflețește mișcarea, care culminează cu un dialog între solist și orchestră pe temeiul unui fragment al temei I.

Reexpoziția tematică readuce temele într-o nouă înveșmîntare orchestrală. Tema I răsună la coarde, urmată de tema II, intonată cu duioșie, în registrul grav, de instrumentul solist. Reexpoziția se încheie cu o treptată accelerare a mișcării. Cadența viorii soliste, organic integrată de autor în structura primei părți, prelucrează cu măiestrie cele două teme, prezentîndu-le cînd expresiv, cînd cu strălucire. Cadența se termină cu arpegiile lungi ale solistului, susținute de acordurile și *tremolo*-ul orchestrei.

Este de remarcat că deși temele părții I au un conținut emoțional aproape comun, aparținînd în egală măsură sferei lirismului și meditației interiorizate, autorul obține contraste prin schimbarea tonalității și coloritului timbral și mai ales prin alternarea unor episoade expresive, cantabile, cu altele virtuoze. În schimb, partea II, finală, a *Concertului,* concentrează în dinamismul avîntat cu care se înlănțuiesc melodiile ei întreaga energie și forță necesare realizării contrastului de atmosferă, specific formei de concert.

Partea II, Allegro, este un *rondo* exuberant. Tema-refren este intonată cu avînt și strălucire de alămuri. Motivul ei inițial răsună luminos ca un semnal vînătoresc :

Vioara preia acest prim motiv, după care aduce, împreună cu orchestra, o frază de completare. După expunerea completă a temei-refren, vioara solistă însăilează vioaie variațiuni pe temeiul ei, sporindu-i astfel caracterul jucăuș. Primul cuplet, intonat după o viguroasă revenire a temei-refren, aparține instrumentului solist. Este o melodie grațioasă, introdusă cu elan de instrumentul solist. În completarea ideii de mai sus, tot vioara solistă intonează în mișcare *Quasi allegretto* un motiv valsant :

Dezvoltarea în variațiuni a celor două elemente ale primului cuplet conduce spre revenirea temei-refren, atacată cu vigoare de orchestră. Vioara solistă ia apoi inițiativa și intonează o nouă temă. Este cupletul al doilea, o melodie de joc, oarecum greoaie, acompaniată cu un ritm persistent de orchestră.

Din nou, solistul execută variațiuni pe acest nou element tematic, pe care și orchestra îl preia la rîndul ei. Un dialog plin de culoare și viață conduce spre revenirea temei-refren, intonată de astă dată de vioara solistă, în acorduri *pizzicato,* ce sugerează sonoritatea ghitarelor și balalaicelor.

Începe apoi *coda,* concluzia. Ea se bazează pe noi variațiuni ale temei-refren.

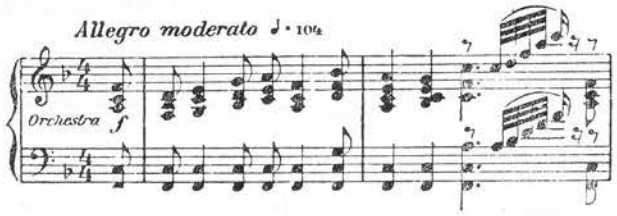
Concertul se încheie într-o mișcare din ce în ce mai vertiginoasă, ce sugerează vîrtejul de mișcare și culoare, specific jocurilor populare ruse.

CONCERTUL ÎN FA MINOR PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ, OP. 92

Concertul în fa minor pentru pian și orchestră, op. 92, a fost compus în anul 1910 și cîntat în primă audiție la Paris de pianistul Leopold Godovski.

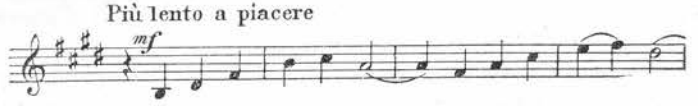
Alcătuit numai din două părți, un *Allegro* în formă de sonată și un *Andante* cu 9 variațiuni, concertul se remarcă prin conținutul său liric și romantic, prin tendința compozitorului de a se elibera de schema clasică a concertului în 3 părți (tripartit), prin folosirea unei structuri ciclice și printr-o tehnică pianistică în care se resimte influența lui Liszt și a lui Chopin.

Partea I, Allegro moderato, cuprinde înlăuntrul celor 3 secțiuni ale formei de sonată (expoziție, dezvoltare, repriză)-dese schimbări de mișcare și de caracter (*agitato, allargando, più lento, à piacere, tranquillo, poco più mosso, animato poco pesante* etc.), care dau o desfășurare capricioasă discursului muzical. Expoziția tematică propriu-zisă este precedată de un motiv introductiv intonat de orchestră:



(Acest motiv va reveni și la începutul dezvoltării.) După 10 măsuri, pianul solist intră cu o cadență ce poartă indicația *à piacere*. Pe fondul arpegiilor cîntate de mîna stîngă, apare în registrul superior al instrumentului solist tema I

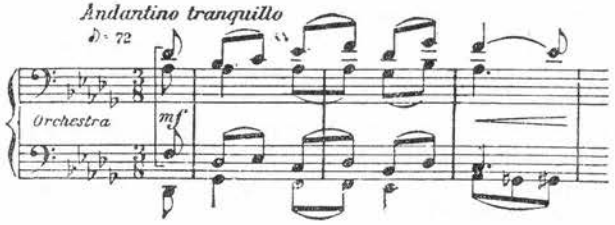
de un pronunțat caracter liric. Expunerea acestei teme se amplifică, prilejuind creșteri de sonoritate ce culminează în episodul *allargando poco*. O punte urmată de o linie cromatică a orchestrei conduce prin schimbarea tonalității către tema II



Aceasta își dezvăluie lirismul prin încetinirea mișcării (*più lento*). După o amplă expunere de către pian a temei secundare, aceasta este preluată de instrumentele cu coarde, în timp ce solistul execută o figurație animată (*più mosso*) care nu este altceva decît o variere liberă a melodiei din ex. 3. Discursul muzical conduce spre o culminație sonoră ce încheie expoziția propriu-zisă. Din nou, motivul introductiv (ex. 1) al orchestrei revine, dar de astă dată într-o izbucnire sonoră patetică. Revenirea lui marchează începutul dezvoltării, în care sînt prelucrate cele două teme (ex. 2 și 3).

Tema II își păstrează predominația și în dezvoltare. Trecerea spre *coda* (încheiere) se face prin mijlocirea motivului introductiv (ex. nr. 1). *Coda* este de asemenea clădită pe tema secundară.

Partea II, Andantino tranquillo, în măsura $\frac{3}{8}$ cuprinde o temă urmată de 9 variațiuni, fiecare din acestea purtînd un titlu. Ea începe cu o largă expunere a temei de către orchestră (coarde și suflători) în stilul unui coral, de un caracter grav, solemn:



În prima variațiune după ce pianul expune și el tema, urmează un dialog cu orchestra.

Însăși titlul *Cromatica* arată că variațiunea a doua, în mișcare *Andantino*, cromatizează tema. Variațiunea următoare, *Eroica*, se desfășoară în mișcare *Allegro moderato*, în stil imitativ. Ea are o secțiune (*scherzando*), unde tema e prezentată într-un ritm mișcat. Variațiunea a patra (*Adagio*), intitulată *Lirica*, se remarcă prin factura ei armonică. Variațiunea a cincea, *Intermezzo* (*Allegro*), schimbă caracterul ritmic al temei.

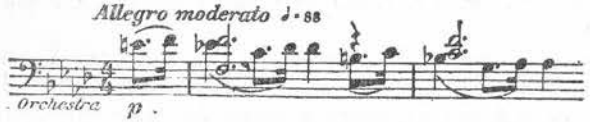
În a patra măsură cîntată de pian solist, triunghiul marchează cu timbrul său metalic ritmul, ca în finalul *Concertului în mi bemol* de Liszt.

Variațiunea a șasea *(Lento quasi una fantasia)* imprimă temei un caracter popular rusesc. Între pian și violoncel solo se înfiripă un dialog căruia îi pune capăt cadența instrumentului solist.

Variațiunea a șaptea, *(Allegretto)*, se desfășoară în ritm de mazurcă. Ea aparține la început pianului, apoi trece la orchestră. Și în această parte intervine violoncelul solo, expunînd un motiv melodic *dolce ed espressivo.*

În variațiunea a opta, *Scherzo, (Allegro ma non troppo)*, tema capătă accente de umor în expunerea pianului. După ce tema coboară cromatic în orchestră, pianul încheie în arpegii marcate de bătaia ritmică a triunghiului.

Secțiunea finală îmbină forma de *Allegro* simfonic cu principiul variației. În mișcare *Allegro moderato*, orchestra imprimă temei accentele ritmice ale unui dans popular rus :



Apoi pianul readuce tema secundară a primei părți a concertului. Și motivul introductiv al orchestrei din prima parte răsună, de astă dată la pian, dar tema secundară a primei părți își păstrează predominația. Un pasaj în octave al pianului conduce spre revenirea în orchestră a temei ce a servit ca punct de plecare variațiunilor (ex. 4) care de astă dată capătă și ea accente dansante. Tema variațiunilor se va instala definitiv, conducînd printr-o lărgire progresivă și printr-un *glissando* al pianului spre acordurile finale.

Reinhold Moritzevici GLIER

(1875 — 1956)

Reinhold Moritzevici Glier s-a născut la Kiev, la 12 ianuarie 1875 El și-a făcut primele studii muzicale la școala de muzică din orașul său natal iar, mai tîrziu, la Conservatorul din Moscova, la casa de compoziție. Îndrumat de Taneev, Arenski și Ippolitov-Ivanov, compozitori și profesori eminenți, Glier a absolvit Conservatorul în anul 1900 cu medalia de aur.

O dată cu activitatea creatoare, în care s-a afirmat foarte curînd, el a îmbrățișat cariera pedagogiei muzicale, fiind numit profesor la clasa de armonie a Școlii *Gnesin* din Moscova. Începînd din 1913, a funcționat ca profesor de compoziție, iar din 1914, ca director al Conservatorului din Kiev. În anul 1920 a fost transferat ca profesor la clasa de compoziție a Conservatorului din Moscova.

Figura compozitorului Reinhold Glier prezintă un interes deosebit în dezvoltarea creației muzicale sovietice. Într-adevăr prin contactul său nemijlocie cu viața muzicală rusă din ultimul pătrar al veacului trecut, căreia prezența lui Ceaikovski, Rimski-Korșakov, Glazunov, Taneev și a altor compozitori i-a dat o mare strălucire, el a tras învățăminte prețioase, care l-au ajutat să continue firul marilor tradiții artistice ale școlii muzicale naționale ruse, bazate pe viața și creația populară. Adîncind concepțiile realiste și cuceririle înaintașilor săi, contopindu-se cu cele mai nobile idealuri ale poporului, Glier a izbutit să se ridice pînă la un înalt nivel de măiestrie componistică.

Creația lui Glier cuprinde 3 simfonii, 2 poeme simfonice, 7 uverturi, 3 concerte instrumentale (violoncel, corn, harpă), un concert pentru soprană, muzică de cameră instrumentală și vocală, muzică de scenă pentru diferite lucrări dramatice, 4 opere *(Șah-Senem, Ghiulsara, Leili și Medjinun* și *Rașel)* și 6 spectacole coregrafice, printre care se numără binecunoscutele balete *Floarea roșie* și *Călărețul de aramă.*

Pentru valoarea și rodnica sa activitate artistică Reinhold Glier a fost distins cu înaltul titlu de Artist al poporului din U.R.S.S.

Înconjurat de stima și dragostea întregii lumi muzicale, Reinhold Glier s-a stins din viață în anul 1956, la Moscova.

CONCERTUL PENTRU HARPĂ ȘI ORCHESTRĂ

Concertul pentru harpă și orchestră, op. 74, a fost scris în anul 1938 și editat în anul 1945. El a fost dedicat celebrei harpiste sovietice Xenia Erdely.

Alcătuită din trei părți, lucrarea cuprnde melodii calde, sincere, de mare accesibilitate. Melodica întregului concert, generoasă și romantică, este pătrunsă îndeosebi în ultima parte de intonațiile și ritmurile caracteristice cîntecului și jocurilor populare ruse. Din punct de vedere al realizării tehnice, compozitorul folosește cu măiestrie posibilitățile de expresie ale instrumentului solist, menajînd printr-o orchestrație fină, transparentă, sonoritatea sa gingașă, deși utilizează aproape toate grupurile orchestrale, suflătorii de lemn, alămurile, percusiunea și corzile.

Partea I, Allegro moderato, imprimă prin conținutul ei epico-liric caracterul general al lucrării. Ea este construită în forma clasică a sonatei, bazîndu-se pe două teme contrastante. Cea dintîi, largă, cantabilă, dar în același timp pătrunsă de un patos de baladă, este intonată de instrumentul solist, în acorduri bogate, pe fondul *tremolo*-ului instrumentelor cu coarde:

Tema primă este preluată de orchestră, fiind intonată de suflătorii de lemn și de instrumentele cu coarde. Apoi, harpa pregătește, printr-un șir de arpegii, intrarea celei de a doua melodii principale, care răsună la clarinet:

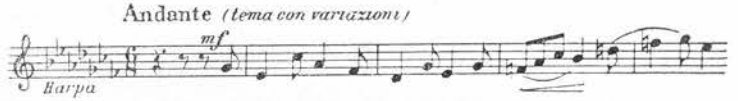
Instrumentul solist preia melodia clarinetului pe care o prezintă cu un acompaniament legănat, mlădios.

Dezvoltarea materialului tematic folosește fie fragmente ale ideilor principale, fie elemente melodice cu caracter episodic, constituind punți de legătură între teme, și se încheie cu reexpunerea celor două melodii principale. Cadența instrumentului solist începe în arpegii, apoi reauzim tema a doua îmbinată cu un fragment al temei prime. Acest motiv ne conduce spre melodia principală care-și regăsește caracterul cantabil și generos de baladă.

În reexpoziție, la început oboiul și apoi harpa reiau tema a doua și mișcarea se încheie cu tema I (primul ei motiv), cîntată în *crescendo* de întreaga orchestră.

Partea II, Andante, este scrisă în forma unei teme cu variațiuni.

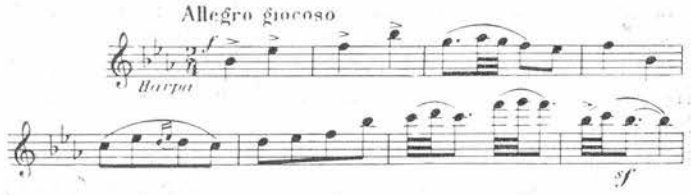
Tema, pătrunsă de un sentiment romantic de visare, se desfășoară într-o mișcare potolită *(Andante)* în ritmul de $\frac{6}{8}$ al unei siciliene.



Ea este expusă de instrumentul solist după o introducere a corzilor grave. Tema este prelucrată într-un șir de șase variațiuni, al căror conținut emoțional se schimbă de fiecare dată datorită transformărilor ritmice, tonale și armonice. Cu excepția celei de a doua variațiuni, la care instrumentul solist nu ia parte, celelalte cinci variațiuni sînt clădite pe principiul concertant al participării egale a instrumentului solist și a orchestrei. De remarcat, în șirul variațiunilor, variațiunea a 5-a, unde tema apare cîntată în *pizzicato* de instrumentele cu coarde precum și de suflători, cu o înfățișare ritmică vioaie, și variațiunea a 6-a, deosebit de lirică, visătoare *(con espressione)*, în care caracterul liric al melodiei atinge un maximum de elocvență.

Partea II se încheie într-o mișcare potolită, *Andante*. Melodia prezentată pînă acum în 6 aspecte diferite este intonată de corni, apoi de flaut și de clarinet, în timp ce solistul își lunecă degetele pe corzile instrumentului *(glissando)*. În încheiere *(coda)* mai persistă ecouri ale frumoasei melodii pe care este clădită întreaga mișcare.

Partea III, Allegro giocoso, este în întregime pătrunsă de optimismul robust al jocurilor și cîntecelor populare ruse. Chiar de la început, după o scurtă pregătire a orchestrei, harpa intră cu o primă melodie, bazată pe un ritm jucăuș, specific dansurilor populare ruse.



Suflătorii de lemn reiau această melodie, cîntînd-o cu acompaniamentul coardelor. Se încinge un dialog între harpă și orchestră, clădit pe elementele acestei melodii de joc. Harpa reia împreună cu instrumentele cu coarde motivul jucăuș pînă cînd, ca o completare a acestei melodii, flautul introduce un al doilea motiv.

Flautul și clarinetul își împart rolurile în intonarea acestui nou motiv de completare, în timp ce harpa acompaniază în arpegii.

Revenirea primei melodii la orchestră aduce parcă ecoul unei veselii populare. Curînd apare și un al treilea motiv, înrudit cu cel dintîi, intonat de instrumentul solist. Desfășurarea acestei ultime mișcări se bazează pe o formă care ține în egală măsură de *rondo* și de sonată, melodia din ex. nr. 4 îndeplinind rolul unui refren. În încheierea mișcării, acest motiv apare în valori lărgite, la harpă, îmbrăcînd de astă dată un patos epic.

CONCERTUL PENTRU CORN ȘI ORCHESTRĂ ÎN SI BEMOL MAJOR, OP. 91

Atras de frumusețea și expresivitatea cantilenei cornului, Reinhold Glier a îmbogățit repertoriul acestui instrument poetic, atît de apreciat de maeștrii clasici, cu un concert, în care înaltele sale însușiri creatoare se manifestă din plin.

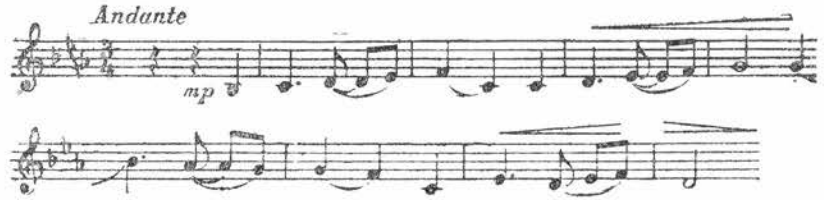
Concertul pentru corn și orchestră de Glier este alcătuit din trei părți.

Partea I, Allegro, începe cu o scurtă introducere orchestrală, în care este expusă tema principală :

Această melodie avîntată este apoi preluată și dezvoltată de instrumentul solist, care ne prezintă în curînd și tema a doua a primei părți, cantabilă, melodioasă :

În cursul dezvoltării, cornul reia unele fragmente melodice, împletindu-le cu pasaje de virtuozitate într-o mișcare din ce în ce mai animată, ce culminează într-o cadență. Orchestra readuce apoi tema principală, iar cornul răspunde cu melodia caldă a celei de a doua teme, ce apare aici ca o romanță. Această reexpoziție a materialului tematic este urmată de o scurtă codă, prin care orchestra încheie mișcarea în accente energice.

Partea II — Andante. Oboiul, susținut de clarinet și fagot, intonează o melodie lentă, visătoare, care determină atmosfera întregii mișcări. Din această melodie se dezvoltă tema principală, expusă de corn



evocatoare de imagini poetice, izvorîte parcă din contemplarea îngîndurată a naturii. Acest tablou idilic se schimbă brusc prin intervenția unui episod mai vioi, în care apare o temă nouă, agitată.

Sonoritatea orchestrei crește pe nesimțite, provocînd un moment de încordare, după care muzica se potolește treptat, revenind la atmosfera liniștită de la început.

Finalul, Moderato, începe cu chemările voioase ale cornului, cărora le răspunde orchestra cu acorduri puternice. Apoi fagotul expune o temă sprintenă de joc popular

al cărei ritm vioi cuprinde întreaga orchestră *(Allegro vivace)*. În înlănțuirea plină de însuflețire a acestor scene de petrecere populară apare și o melodie mai largă, tot de esență populară. Ea se împletește cu tema precedentă, pierzîndu-se apoi în mișcarea veselă și plină de vervă care-și continuă cursul pînă la sfîrșit, dînd concertului o încheiere luminoasă.

Edvard GRIEG
(1843 — 1907)

Născut în anul 1843, la Bergen, Edvard Grieg și-a făcut studiile la Leipzig, unde, sub îndrumarea unor pedagogi renumiți ca Moscheles, Richter și Reinecke, și-a însușit o temeinică cultură și pregătire muzicală. Întors în patrie, el întemeiază în 1871 o societate de concerte, pe care o conduce, în colaborare cu Johan Svendsen, pînă în 1877, punînd bazele unei vieți muzicale înfloritoare în capitala Norvegiei. Începînd din 1880 și pînă la moartea sa survenită în 1907, Grieg a dus o viață retrasă în orașul său natal, devotîndu-se aproape exclusiv creației.

Lucrările în care a excelat Grieg și care i-au adus popularitatea și simpatia universală sînt înainte de toate liedurile sale precum și bogata colecție de miniaturi pentru pian, cunoscută sub denumirea de *Piese lirice*. De o largă apreciere se bucură de asemenea suitele simfonice *Peer Gynt*, *Sigurd Jorsalfar*, *De pe vremea lui Holberg*, *Dansurile norvegiene pentru orchestră*, uvertura *Toamna*, *Cvartetul de coarde nr. 1.*, cele trei *Sonate pentru vioară și pian* și mai ales *Concertul pentru pian și orchestră*.

Muzica lui Edvard Grieg își trage seva din folclorul țării sale. Într-un interviu acordat unui ziar puțină vreme înainte de moartea sa, compozitorul a declarat: ... „Am cercetat tezaurul bogat al cîntecelor populare ale patriei mele și din această emanație a sufletului popular norvegian, pînă acum trecut cu vederea, am căutat să creez o artă națională...".

Patriot înflăcărat, Grieg a povestit lumii întregi, prin creațiile sale, tradițiile și obiceiurile, basmele și legendele poporului său. Melodiile sale, cînd duioase, cînd melancolice, cînd vioaie și pline de elan, oglindesc viața poporului norvegian în greaua sa luptă cu natura aspră a nordului.

Prin sinceritatea și căldura sentimentelor exprimate, prin simplitatea lor fermecătoare și limpezimea limbajului muzical, compozițiile lui Grieg s-au răspîndit în lumea întreagă, cucerind inimile iubitorilor de muzică de pretutindeni.

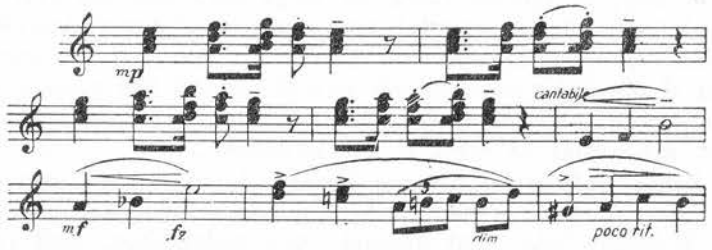
CONCERTUL PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ ÎN LA MINOR, OP. 16

Concertul pentru pian şi orchestră este fără îndoială una din cele mai importante şi caracteristice lucrări ale lui Grieg. Scris în anul 1868, cînd compozitorul abia împlinea vîrsta de 25 de ani, *Concertul* şi-a cucerit în foarte scurtă vreme o largă popularitate, păstrîndu-şi pînă în zilele noastre un loc de cinste în repertoriul virtuozilor pianului.

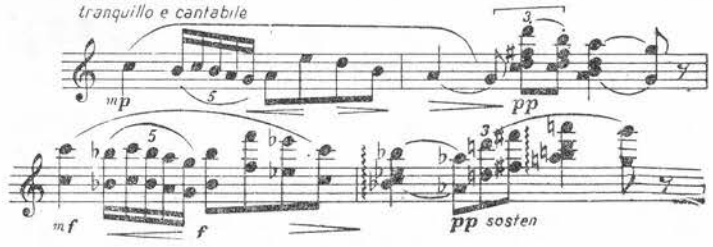
Dotat cu o remarcabilă inventivitate melodică, dar mai puţin înzestrat în ceea ce priveşte arta dezvoltării tematice, Grieg preferă formele restrînse în cadrul cărora, însă, face o adevărată risipă de idei muzicale, prezentate într-o învesmîntare armonică şi orchestrală plină de fantezie şi de o mare originalitate.

Partea I, *Allegro molto moderato*, începe cu o scurtă introducere, un fel de cadenţă a pianului, construită dintr-o succesiune de terţe, specifice muzicii populare norvegiene, care va apare, sub diferite aspecte ritmice, de-a lungul întregii lucrări.

Cadenţa se încheie cu două acorduri energice sugerînd parcă o întrebare, după care orchestra expune de îndată tema principală a primei părţi. Aceasta este o melodie plină de avînt romantic alcătuită din două perioade distincte de cîte patru măsuri :



Reluată apoi de către instrumentul solist, tema este întregită cu un nou element melodic plin de vioiciune, menit a face legătura cu tema a doua, care, prin caracterul ei expresiv, duios, seamănă cu un cîntec popular :

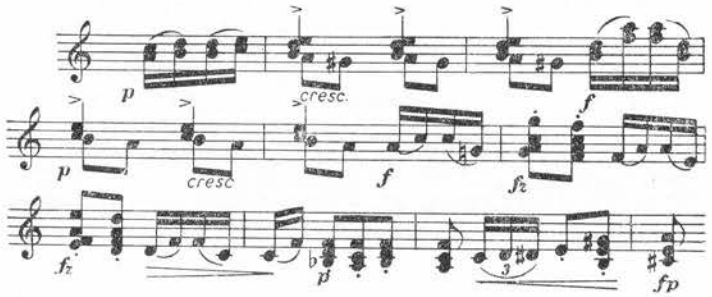


Dezvoltarea este foarte sumară şi se întemeiază exclusiv pe tema principală, prezentată alternativ la diferite instrumente din grupul suflătorilor şi la pianul solist. Urmează apoi reexpoziţia, în care vom recunoaşte întregul material tematic din prima secţiune, reprodus aproape fără nici o modificare. Cadenţa amplă a pianului constituie punctul culminant al mişcării şi pregăteşte o scurtă *coda* ce încheie partea întîi cu multă vervă, folosind motivul de terţe din cadenţa introductivă.

Partea II, *Adagio*, evocă dimineţile de vară senine şi calme ale fiordurilor norvegiene ; este un imn închinat de către compozitor frumuseţilor patriei sale. Melodia delicată care exprimă admiraţia faţă de peisajul natal

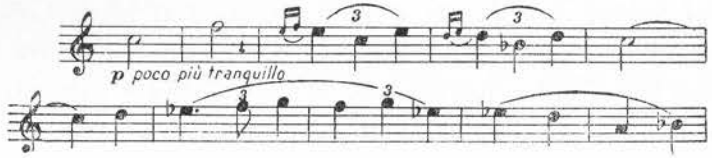
capătă în cursul dezvoltării accente solemne şi patetice. Apoi revine atmosfera de la început şi mişcarea se stinge treptat într-un *pianissimo* visător.

Finalul, *Allegro moderato molto e marcato*, începe cu un dans ţărănesc norvegian, plin de energie şi de o deosebită forţă sugestivă, în care se oglindeşte dragostea de viaţă a oamenilor din patria lui Grieg :



Întregind imaginea multicoloră a unei petreceri populare, compozitorul aduce în desfășurarea muzicii încă două motive puternic ritmate, care, împreună cu tema principală, formează un ciclu de dansuri de o mare frumusețe și strălucire.

La mijlocul lucrării, flautul intonează o melodie visătoare, străbătută de o ușoară melancolie:



Ea va fi apoi larg dezvoltată de către instrumentul solist. La capătul acestui *intermezzo* liric se repetă scena petrecerii populare ce se va termina, de astă dată, printr-o frenetică mișcare de dans (tema dansului țărănesc transpusă în ritmul $\frac{3}{4}$ — *quasi presto*).

Apoi tema cîntului melancolic apare transformată într-un *Adagio solemn*, ce încheie concertul în accente impunătoare, evocînd parcă peisajele pline de măreție sălbatică ale Norvegiei, scăldate în lumina fosforescentă a aurorei boreale.

Aram Ilici HACIATURIAN

(1903)

Aram Ilici Haciaturian face parte din acea generație de compozitori sovietici care și-au format personalitatea la școala nouă a tînărului stat născut în urma Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. El s-a distins în timpul anilor de studii la *Școala Gnesin* și la Conservatorul *Ceaikovski* din Moscova cu o serie de compoziții valoroase, apreciate de profesorii săi M. Gnesin, N. I. Miaskovski, S. Vasilenko și Ippolitov-Ivanov. Începînd prin a scrie lucrări de muzică de cameră, el s-a afirmat ca un simfonist strălucit în anul 1939, cînd a terminat prima sa simfonie. Muzica lui Haciaturian a crescut și s-a dezvoltat pe solul străvechii culturi populare armene și orientale, îmbogățită de tradițiile clasicismului rus și de noua concepție față de viață și societate, proprie artiștilor sovietici. Creația sa se leagă în mintea iubitorilor de muzică de strălucirea imaginilor muzicale, de bogăția și pitorescul melodiilor și ritmurilor de joc, de plinătatea armoniilor și plasticitatea coloritului orchestral. Prospețimea invenției melodice se îmbină la Haciaturian cu o desfășurare liberă, plină de fantezie, ce amintește de improvizațiile „așugilor", cîntăreții populari ai Armeniei Sovietice, — după cum, felul în care tratează materialul tematic vădește influența binefăcătoare a marilor clasici ruși. Prin caracterul muzicii sale, prin toate însușirile amintite, Haciaturian poate fi socotit un vrednic urmaș, în era sovietică, al lui Borodin și Rimski-Korsakov, membrii străluciți ai vestitului „grup al celor 5", de care-l leagă multe trăsături comune. Exponent activ al frontului artistic și ideologic sovietic, Haciaturian a dat la iveală în timpul Marelui Război pentru Apărarea Patriei o serie de cîntece patriotice cîntate cu drag de ostașii sovietici, în luptele lor împotriva fascismului cotropitor.

Din creația sa, care cuprinde muzică simfonică și de cameră, citățm în primul rînd *Simfonia II*, baletele *Gayaneh* și *Spartacus* și concertele pentru vioară, pentru violoncel și pentru pian.

Pentru meritele sale excepționale, Haciaturian a fost distins cu diferite ordine și cu titlul de Artist al poporului din U.R.S.S.

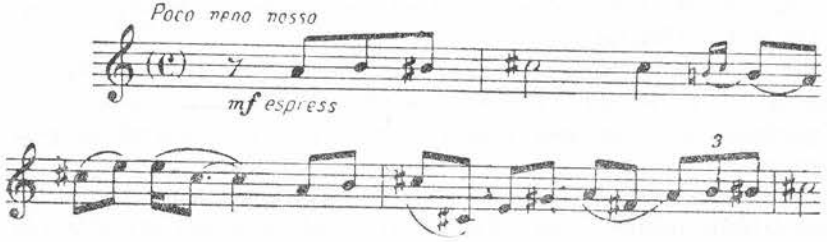
Cele mai caracteristice trăsături ale stilului său simfonic se oglindesc în lucrările sale în formă concertantă.

CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ŞI ORCHESTRĂ a fost compus în 1940 şi dedicat ilustrului violonist de reputaţie mondială, David Oistrah, primul interpret al lui. Construit după modelul clasic al formei, el se distinge prin legătura indisolubilă cu folclorul armean şi oriental, din care îşi trage seva întreaga creaţie a compozitorului. Atît în melodiile largi şi unduitoare, cu caracter visător, şi în temele însufleţite de ritmuri de joc, cît şi în prelucrările de virtuozitate presărate de-a lungul concertului, autorul s-a arătat a fi un admirabil cunoscător al instrumentului. Imaginile pe care le sugerează concertul sînt pline de lumină, de căldură, de puterea de a evoca privelişti însorite şi oameni însufleţiţi de bucuria vieţii, a muncii creatoare. Concertul este alcătuit din 3 părţi:

Partea I, Allegro con fermezza, în $\frac{4}{4}$, se deschide cu o scurtă şi energică introducere, ce imprimă de la început muzicii un nestăvilit suflu dinamic.

Vioara introduce apoi tema I, de o intensă energie, sugerînd un dans bărbătesc plin de temperament:

Nu după mult timp este adusă şi tema II, care contrastează cu tema I, prin linia ei unduitoare, prin cantabilitatea ei de esenţă vocală şi intonaţii duioase şi calde de cîntec de leagăn:



Dezvoltarea, în care predomină ritmica vie a temei I, prilejuieşte o amplă prelucrare a acesteia şi duce la o cadenţă a viorii soliste. Cadenţa, organic integrată în prima parte, reia materialul tematic în forme de o înaltă virtuozitate şi expresivitate. Partea I se încheie cu o scurtă şi energică reexpoziţie a ideilor de bază.

Partea II, Andante sostenuto, în $\frac{3}{4}$, este pătrunsă de o atmosferă visătoare şi de un farmec poetic intens, sugerînd parcă un moment de răgaz meditativ în mijlocul naturii. La început se aude, în expunerea orchestrei, un scurt motiv melodic, în care apare o figură caracteristică, din care se va naşte în chip firesc tema II a părţii lente. Tema II este o cantilenă depănată lent de vioara solistă, care zugrăveşte parcă peisajul poetic al orientului:

Pe alocuri, răzbat accente pasionate care ajung la o culminaţie emoţională în episodul central al mişcării. Treptat însă liniştea meditativă se aşterne din nou, prin revenirea temei visătoare de la început.

Partea III, Allegro vivace, în măsură ternară, este concepută în formă de *rondo*. După o viguroasă expunere orchestrală vioara solistă introduce tema principală, zglobie şi plină de viaţă.

Este tema-refren care se întregeşte cu o a doua secţiune. Ea revine de mai multe ori, alternîndu-se cu alte două teme (cuplete), una scurtă, ritmată ca un joc, cealaltă, mai largă, cantabilă, expusă cu pasiune de vioară.

În desfăşurarea finalului răsună la un moment dat, pe fondul ritmic propriu mişcării, melodia largă a primei părţi a concertului. Tema aceasta este uşor modificată în cursul unei ample dezvoltări. Reluarea ei într-un cadru nou îi dă un contur deosebit de atrăgător prin confruntarea simultană a principiului cantabil cu cel ritmic. În acelaşi timp readucerea temei II din

partea I conferă întregului concert un caracter unitar plin de fermitate. Iureşul de veselie ce se desprinde din desfăşurarea dinamică a finalului conduce la o încheiere strălucitoare.

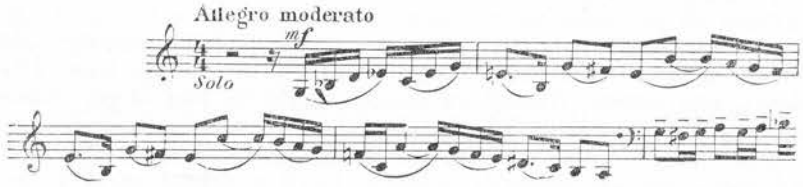
CONCERTUL PENTRU VIOLONCEL ŞI ORCHESTRĂ a fost dedicat de autor violoncelistului Sviatoslav Knuşeviţki care l-a cîntat în primă audiţie la 15 noiembrie 1946 cu orchestra de stat a U.R.S.S. dirijată de Alexandr Gauk.

Stilul melodic şi tratarea simfonică apropie concertul de cele mai bune lucrări ale compozitorului, de *Simfonia II* cu clopote, de concertele pentru pian şi pentru vioară.

Concertul pentru violoncel şi orchestră este conceput în cele 3 mişcări tradiţionale, dar între partea II şi partea III nu se face pauză. Datorită legăturii organice dintre melodiile şi ritmurile celor 3 părţi ale concertului, avem impresia că aceleaşi elemente tematice ne sînt înfăţişate într-o mare diversitate de aspecte. Temele cantabile ca şi motivele ritmice, cu caracter dansant, sînt dezvoltate de autor în stilul în care cîntăreţii populari armeni, aşugii, îşi improvizează cîntecele. Procedeul mai des întîlnit în dezvoltare este acela al variaţiei libere, de caracter improvizat.

Partea I, Allegro moderato, debutează cu o introducere orchestrală viguroasă, în care acordurile suflătorilor, harpei şi coardelor, pregătesc apariţia unui motiv ritmico-melodic clocotitor şi neliniştit, care creşte sonor în partida viorilor prime. Acest motiv dansant va juca un rol important de-a lungul concertului, împletindu-se cu temele cantabile. El zugrăveşte, prin vioiciunea lui, lumea luminoasă a dansului şi tinereţii, prezentînd un puternic contrast cu imaginile lirice ce se ivesc în tematica violoncelului solist.

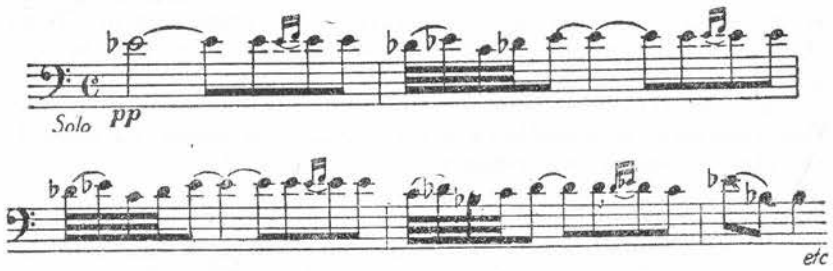
Violoncelul îşi face intrarea în acţiunea muzicală cu tema I, cantabilă, nostalgică :



Dar numai după patru măsuri el reia motivul ritmic, energic şi agitat, expus în introducerea orchestrei.

Urmează o punte către tema II. Aici revine în orchestră motivul introducerii. Apoi violoncelul solist intonează o nouă

melodie lirică, de largă respiraţie, bogat înfloritâ, organic legată de stilul melodic rafinat al străvechii muzici orientale :

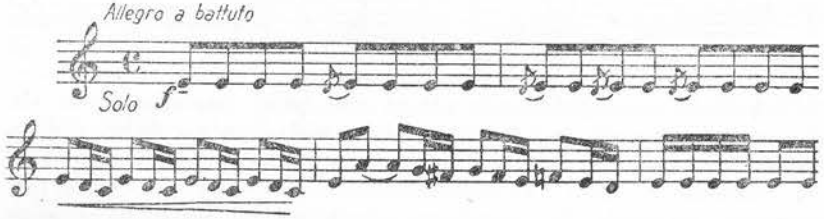


Ambele teme principale ale primei părţi, înrudite între ele prin cantabilitatea lirică, apar în partida violoncelului solist. Autorul ştie însă să creeze contraste puternice, opunîndu-le motive ritmice, agitate, dansante. Prelucrarea ideilor principale prilejuieşte episoade de amploare simfonică în timp ce violoncelului solist îi revin pasaje de virtuozitate şi replici de efect. Cadenţa violoncelului, bazată pe materialul tematic amintit, conduce spre reexpoziţie, unde, din nou, violoncelul îşi reia locul de protagonist. O concluzie *(coda)* impetuoasă, în mişcare *Allegro vivace*, pune capăt părţii I.

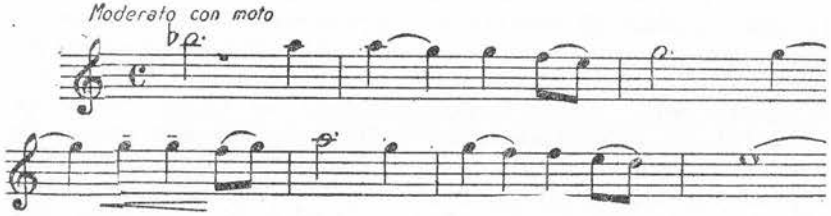
Partea II, Andante sostenuto, zugrăveşte parcă un peisaj nocturn. Muzicologul sovietic Gh. Hubov caracterizează astfel această parte : „Muzica este pătrunsă de senzaţia deosebită a plenitudinii vieţii, care cuprinde sufletul omului după o muncă rodnică. Omul contemplă atunci liniştit natura. Undeva, în depărtare se pierd ultimele ecouri ale zilei ce se stinge, se aud şoaptele şi zvonurile tainice ale naturii care adoarme şi apoi liniştea solemnă şi măreaţă a nopţii devine atotstăpînitoare". Atmosfera descriptivă se conturează chiar în introducerea orchestrală. Pe acordurile harpei se înalţă firul străveziu al melopeei flautului solist. Treptat orchestra se animă, un motiv ritmic răsună la coardele grave şi din nou melopeea revine, de astă dată intonată de două flaute, cărora le răspund în ecou fagotul şi coardele grave. Muzica se estompează pînă la *pianissimo* şi deodată răsună, ca o cugetare poetic exprimată, melodia largă a violoncelului solist :

Conturul temei principale a *Andantelui* (din ex. 3) subliniază legătura organică între temele întregului concert. Astfel, motivul cromatic, cuprins în trioletul primei măsuri, a răsunat și în tema introductivă a orchestrei din prima parte. Tema *Andantelui* se extinde la diferite instrumente crescînd în amploare și îmbogățindu-și coloritul.

Partea III, *Allegro a battuto*, risipește într-o clipă atmosfera visătoare, contemplativă a *Andantelui*. Ea începe cu tema I, energică și entuziastă, ritmată ca un joc voinicesc:



Avîntul ei înfocat ne amintește *Dansul săbiilor* din baletul *Gayaneh*, sau *scherzo*-ul dansant al *Simfoniei II*. În această temă reîntîlnim formula ritmică simplă și dinamică, care a străbătut partea I, îmbinîndu-se cu temele cantabile ale acesteia. În general, partea III a concertului este plămădită din intonațiile caracteristice ale părților precedente. Finalul reprezintă astfel o sinteză și nu o repetare a părților anterioare, ceea ce înseamnă că materialul tematic se îmbogățește cu noi calități expresive. O potolire a iureșului de imagini dansante aduce tema II, solemnă, cantabilă, proprie finalului.



Partea III îmbină forma de sonată cu aceea de *rondo*. În ultima secțiune a finalului, după revenirea exuberantei teme dansante din ex nr. 4, reauzim tema principală a părții I a concertului care încheie în accente triumfale lucrarea.

Georg Friedrich HÄNDEL
(1685 — 1759)

Marele contemporan al lui Johann Sebastian Bach s-a născut în localitatea Halle, în 1685 și a murit la Londra în 1759. German de obîrșie, după o serie de peregrinări, mai ales prin Italia, Händel s-a naturalizat în Anglia, cucerindu-și un loc de frunte în istoria muzicii acestei țări.

Începînd să scrie „anteme", psalmi vocali-simfonici, Händel aprofundează tradițiile polifoniei engleze, sustrăgîndu-se treptat de sub înrîurirea stilului italian de operă.

În ultimele două decenii ale vieții, Händel cultivă mai ales genul oratoriului (Saul, Messia, Iuda Macabeul etc.), în ciuda nobilimii frivole care prefera opera de tip italian. În aceste lucrări, elementul eroic capătă uneori un suflu plin de vigoare, oglindind de fapt conștiința forței burgheziei, clasă în ascensiune pe atunci, mai cu seamă în Anglia, țară mult mai înaintată din punct de vedere economic și politic decît Germania aceleiași epoci.

Deși lista creației sale instrumentale este mare, compozitorul nu a pus niciodată pe primul plan al atenției muzica instrumentală, fie ea pentru orchestră ori de cameră. Autor de sonate, suite, concerte cu solist, *concerti grossi* și altele, Händel a adus un important aport la concretizarea acestor genuri în perioada cînd transformarea lor calitativă ducea spre epoca clasicismului vienez.

Datorită îndrumătorului său Zachau, organistul bisericii Liebfrauen din Halle, Händel a deprins de timpuriu tehnica cîntatului la orgă, cel mai complex dintre instrumentele muzicale.

Prima culegere de lucrări händeliene pentru orgă, alcătuită din 6 piese numerotate op. 4, a fost tipărită în 1738. Au urmat alte trei serii de publicații similare, în 1740, 1760, 1797 (cele două din urmă, după moartea compozitorului).

Dacă prima din seria acestor culegeri nu demonstra o individualizare a scriiturii — lucrările fiind, după cum indica titlul generic, „pentru orgă sau clavecin" — celelalte ne pot da o imagine mai veridică despre măiestria organistică a lui Händel.

Compozitorul era un improvizator de faimă. De alfel concertele pentru orgă au uneori la bază, se pare, strălucitoarele improvizații pe care Händel le executa în pauzele dintre părțile oratoriilor sale. De aici caracterul lor îndrăzneț și liber, plin de fantezie și patetism gradilocvent, care alternează cu delicate ornamentații, cu pagini de un sugestiv colorit, debarasat de rigiditatea eclesiatică.

Însușirea predominantă a concertelor pentru orgă ale lui Händel este, așadar, laicismul. Factura virtuoză, bravura instrumentală se ofereau publicului ca un divertisment menit să destindă printr-o atmosferă luminoasă, în care se reflectă încrederea în cele mai pozitive aspecte ale vieții.

CONCERTUL PENTRU ORGĂ ȘI ORCHESTRĂ, OP. 4, Nr. 4

face parte dintr-o serie de lucrări similare compuse între 1735—1738.

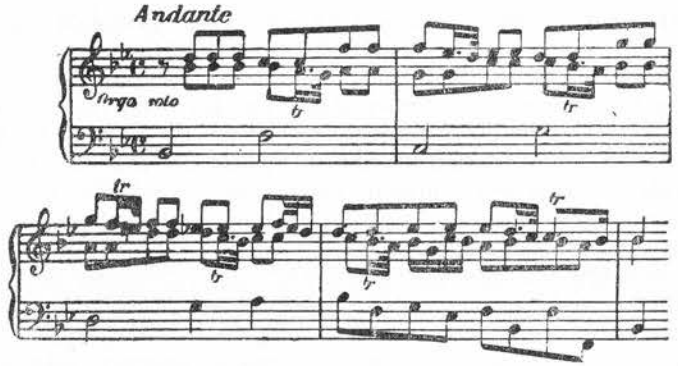
El este alcătuit după schema clasică a alternării de tempo repede-rar-repede. Orchestra acompaniatoare e redusă: două oboaie, cele două grupe ale viorilor, partida violei și în sfîrșit cea a basilor (violoncel, contrabas și fagot). În partitură întîlnim și obișnuita partidă a cembalului.

Partea I, un *Allegro* însuflețit, se bazează pe o idee melodică expusă în *forte* la început, de către solist și orchestră împreună:

În locul aducerii unei noi teme, prin melodia inițială se schițează o expunere pe alt plan al tonalității (dominantă), moment care face trecerea către o parte de dezvoltare, axată îndeosebi pe motivul din prima măsură a exemplului de mai sus.

Încheierea acestui *Allegro* se face prin readucerea în *forte* a ideii melodice din ex. nr. 1.

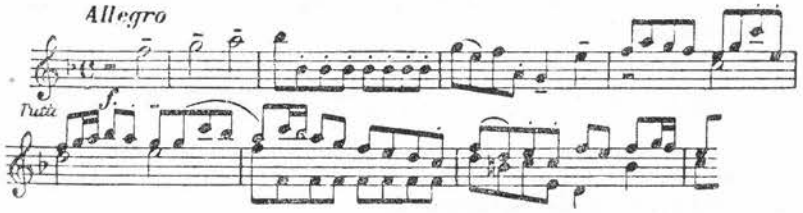
Partea II este un *Andante*, plin de reculegere. Tema, expusă la început de orga solistă, e preluată de orchestră



și apare în diverse înfățișări.

În cadrul părții centrale a concertului este o mișcare *Adagio*, destinată numai instrumentului solist *(ad libitum)*. Orchestra intervenind numai spre sfîrșit pentru a pregăti apariția finalului.

Partea III, *Allegro*, de un accentuat polifonism, se deschide cu această melodie, tratată în stil imitativ:



Începînd din măsura a cincea a citatului muzical de mai sus se poate observa reluarea ideii melodice din primele patru măsuri, care formează temeiul desfășurării acestui final.

Concertul în fa major pentru orgă și orchestră, op. 4, nr. 4, de Händel este denumit de unii *Concertul sturzului*; de asemenea, datorită sugerării onomatopeice a cîntecului păsărelelor de către instrumentul solist și datorită tratării lui dialogate cu orchestra, alții i-au spus *Cucul și privighetoarea*.

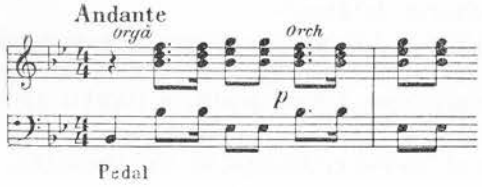
CONCERTUL PENTRU ORGĂ ŞI ORCHESTRĂ ÎN SI BEMOL MAJOR, OP. 7, NR. 1

Alături de orga concertantă, lucrarea grupează următoarele instrumente: două oboaie, două partide de violine, una de viole, una de başi (violoncel, contrabas, fagot) şi cembalo.

Partea solistică e scrisă doar pe două portative. Se presupune că pe timpul lui Händel nu fuseseră introduse în Anglia, ţara sa adoptivă, instrumentele cu pedalier. Dar în peregrinările sale pe continent, marele compozitor cunoscuse orgile perfecţionate din oraşele germane şi italiene. Dovadă că s-a gîndit la ele, atunci cînd scria, este faptul că în manuscrisele sale apar indicaţii ca acestea: „Pedale" sau „Organo à Clav. e Pedale".

Concertul în si bemol major cuprinde trei părţi.

Partea I se deschide cu un motiv punctat înfăţişat de orgă şi reluat de îndată — în imitaţii — de orchestră:



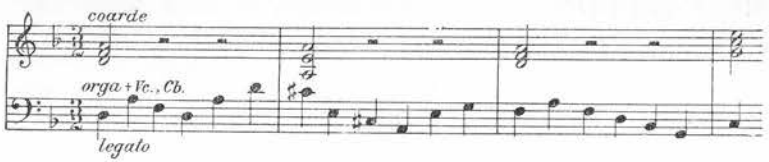
O nouă idee melodică va apare apoi în orchestră şi se va repeta necontenit:

în timp ce solistul o împodobeşte cu ornamente în care predomină valori mici de şaisprezecimi.

După o episodică rărire a *tempo*-ului *(piano e adagio)* revine mişcarea iniţială *Andante.*

Se iveşte acum, la orgă, o nouă temă în acordurile ample ale mîinii stîngi, pe urmă, tot la orgă, un motiv oarecum pastoral care vor servi drept fundal pentru variaţiuni, atît la instrumentul solist cît şi în orchestră.

La execuţia mişcării următoare, *Largo e piano*, oboaiele şi fagotul nu participă. Într-o atmosferă de reculegere, partea de bas măsoară parcă curgerea solemnă a muzicii asemeni unui cortegiu tăcut.



Ultima mişcare, Allegro, e ca un dans vioi, de obîrşie populară franceză — *bourrée.* El este expus de orchestră şi preluat de orgă:

Apariţia în concert a unui dans popular, bine definit, reprezintă o dovadă a întrepătrunderii genurilor suită-concert, frecventă la Händel.

Joseph HAYDN
(1732 — 1809)

Josef Haydn s-a născut în 1732, în satul Rohrau, într-o familie de țărani. În copilărie, a învățat muzica de la un învățător din satul natal, iar la vîrsta de 8 ani, a fost angajat în corul de copii al Catedralei Sfîntul Ștefan din Viena, unde a învățat totodată să cînte la diferite instrumente. În același timp Haydn s-a dedicat cu pasiune compoziției, completîndu-și cunoștințele printr-o muncă asiduă. Datorită faimei cîștigate cu primele sale lucrări de muzică de cameră, a fost angajat în 1759 de către un aristocrat ceh, în calitate de capelmaestru, iar doi ani mai tîrziu, a trecut în serviciul familiei Eszterházy. Timp de aproape 30 de ani, compozitorul a dus o viață retrasă pe moșia stăpînilor săi. Datorită faptului că Haydn a avut totuși existența asigurată și o orchestră exclusiv la dispoziția sa, el a avut posibilitatea să experimenteze diferitele genuri muzicale, ceea ce a contribuit în mare măsură la dezvoltarea talentului său componistic. În această perioadă, Haydn a scris un număr foarte însemnat de simfonii, cvartete, concerte pentru diverse instrumente, trio-uri, sonate, opere și alte lucrări. În anul 1790, o dată cu dizolvarea orchestrei particulare a familiei Eszterházy, el s-a mutat definitiv la Viena. Aici, nemaifiind îngrădit de cadrele înguste ale capelei și de gusturile foștilor săi patroni, creația lui ia un avînt nou. În această vreme (între 1791—1795), Haydn a fost de două ori invitat în Anglia. Cu acest prilej a scris un număr mare de lucrări de muzică de cameră, precum și vestitele sale *Simfonii londoneze* în număr de 12, pentru care Universitatea din Oxford i-a conferit titlul de „Doctor Honoris Causa". În ultimii ani ai vieții sale, sub influența lui Händel, Haydn a compus oratoriile *Creațiunea* și *Anotimpurile*, care se situează printre cele mai valoroase creații ale sale.

Făcînd sinteza artistică între cuceririle stilistice ale maeștrilor școlii din Mannheim (Stamitz, Cannabich, Richter și alții) și tradițiile și experiența compozitorilor vienezi și italieni înaintași, Haydn este, în ordine cronologică, primul dintre cei trei mari compozitori (Haydn, Mozart, Beethoven) care formează școala clasică vieneză.

El tinde către o generalizare artistică a imaginilor inspirate din viață, în forme muzicale ample, bazate pe dezvoltarea consecventă, logică și clară și în același timp contrastantă, a ideilor muzicale.

CONCERTUL PENTRU VIOLONCEL ȘI ORCHESTRĂ ÎN RE MAJOR, OP. 101

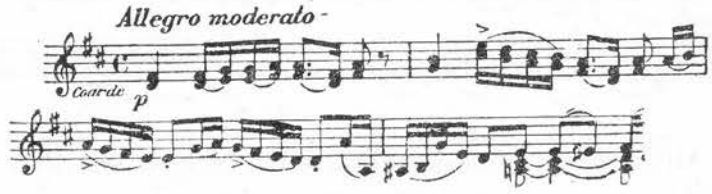
Concertul pentru violoncel și orchestră în re major este cel mai cunoscut și apreciat dintre numeroasele concerte instrumentale ale lui Haydn, constituind în același timp una din cele mai prețioase contribuții la literatura oarecum restrînsă a violoncelului.

Spre deosebire de caracterul virtuoz specific lucrărilor similare ale epocii, în concertul lui Haydn, instrumentul solist nu merge pe linia sonorităților ample și a bravurii cerute pentru sala de concert, ci se menține într-o sferă mai intimă, mai potrivită pentru muzica de cameră. Pînă și factura temelor principale ale concertului trădează preocuparea compozitorului de a alege acest cadru pentru a valorifica în cele mai bune condiții potențialul expresiv al violoncelului, determinat de timbrul său catifelat și mîngîietor, care se pretează mai curînd cantilenei decît pasajelor rapide și strălucitoare.

Concertul este alcătuit din trei părți — una vioaie, una lentă, meditativă, și un final energic — devenite tradiționale în domeniul concertului instrumental încă de la începutul veacului XVIII.

Partea I, *Allegro moderato*, construită în forma sonatei clasice, începe cu o introducere orchestrală în care sînt expuse cele două melodii ce constituie materialul tematic de bază al mișcării.

Senină ca o frumoasă zi de primăvară, tema principală apare la viori:



De un caracter foarte asemănător, tema a doua :

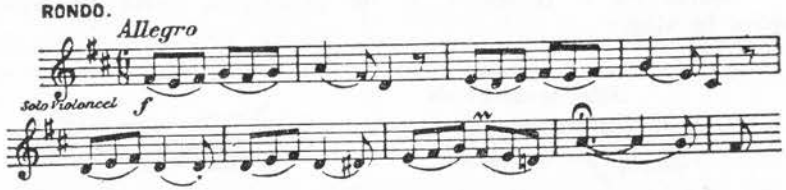
este intonată în curînd de cele două oboaie, susținute de grupul coardelor.

Din aceste două melodii, reluate și amplu dezvoltate de violoncelul solo, se ivesc apoi, ca niște ecouri, o serie de mici motive secundare care, prin cromatismul lor pronunțat, aruncă o ușoară umbră de melancolie asupra peisajului însorit sugerat de această muzică încîntătoare. Către sfîrșitul primei părți, solistul execută o cadență de mare virtuozitate, imprimînd încheierii un caracter sărbătoresc.

Partea II, *Adagio*, scrisă în formă de lied, se bizuie pe o frază melodioasă de o expresie visătoare :

O a doua idee, puțin mai mișcată, formează partea mediană a acestei poetice pagini, care se va sfîrși prin revenirea primei melodii.

Finalul, în formă de *rondo*, aduce prin melodie și ritm ecouri ale dansurilor populare austriece. Melodia principală (refrenul) este expusă cu o vervă strălucitoare de violoncelul solo :



Alternînd cu refrenul, apar o serie de teme secundare (cupletele).

În desfășurarea plină de voioșie a *rondo*-ului intervine un moment în care tema refrenului este transpusă în tonalitate minoră *(re minor)*, ceea ce creează o atmosferă de îngîndurare și tristețe. Dar cîteva clipe mai tîrziu un nou cuplet în tonalitatea *fa major*, restabilește dispoziția optimistă și atmosfera de exuberantă dragoste de viață. După acest *intermezzo*, concertul se încheie în ritmul vioi al temei refrenului, reluat mai întîi de instrumentul solist și apoi pentru ultima oară de orchestră.

CONCERTUL PENTRU OBOI ȘI ORCHESTRĂ ÎN DO MAJOR

Concertul este alcătuit din 3 părți :

Partea I, *Allegro spiritoso*, începe cu expunerea tematică a orchestrei care introduce direct tema principală,

cuceritoare prin optimismul ei, prin accentele ei de mîndrie și umor. Discursul muzical, nuanțat, cu treceri de la *forte* la *piano* și *pianissimo*, conduce spre o nouă idee, de o expresie mai lirică, mai liniștită, purtînd indicația *dolce*.

Nu este însă tema secundară, care va apare mai tîrziu. Expunerea tematică a orchestrei se încheie cu o riturnelă ritmică, intonată în *staccato*. Rezumînd parcă dispoziția luminoasă, grația și veselia primei părți, riturnela va reveni în diferite episoade îmbrăcînd variate înfățișări.

Pe un acompaniament ritmic, în optimi egale, instrumentul solist se angajează în acțiunea muzicală cu o cadență bazată pe un arpegiu.

Reauzim apoi la oboi tema principală și în cotinuarea ei motive ritmice și melodice din expunerea orchestrală și în sfîrșit adevărata temă secundară :

Dezvoltarea trece inițiativa discursului muzical la orchestră. Aceasta reia vesela riturnelă amintită, transformă ritmic unele motive și se încheie cu aceeași riturnelă. Oboiul solist reia elementele cadenței pe care le înlănțuie șăgalnic, prin game rapide, de tema II. Un nou episod orchestral introduce elemente tematice inedite, așa cum se întîmplă și în dezvoltările mozartiene.

Începe apoi repriza. Oboiul cîntă din nou cadența sa și reia apoi ideile principale pentru a termina cu o nouă cadență de virtuozitate.

În ultimele 6 măsuri ale primei părți reauzim, în chip de concluzie, riturnela șăgalnică și grațioasă, menționată de cîteva ori.

Partea II, *Andante*, în *fa major*, este de o lină și expresivă cantabilitate. Oboiul solist cîntă o melodie senină,

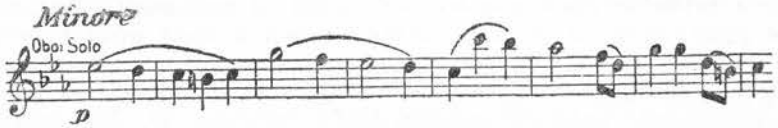
urmată de un comentariu caracteristic într-o treptată creștere sonoră a orchestrei.

Apoi oboiul solist își reia cîntul larg și nuanțat încheindu-l cu un tril. Comentariul orchestrei revine cu aceeași creștere progresivă a sonorității, după care oboiul solist introduce tema II, în *do minor*, pătrunsă de o umbră de tristețe:

Revenirea ideii principale încheie cercul de idei al acestei mișcări. Comentariul orchestrei, menționat mai sus, încheie partea lentă a concertului.

Partea III, *Allegretto*, îmbină forma de *rondo* cu principiul variațiunii. De la început se aude veselă și antrenantă

tema-refren expusă de oboiul solist pe acompaniamentul ritmic al orchestrei.



Tema-refren alternează nuanțele *piano* și *forte* și se încheie cu un arpegiu sprinten al solistului.

O primă variație a temei-refren, îndeplinind rolul unui cuplet în cadrul formei de *rondo*, se aude tot la oboi.

Prin legănarea ei ritmică sugerează dansul țărănesc austriac, *laendler*.

Variațiile sînt întrerupte la un moment dat de un episod în tonalitate minoră *(do minor)* unde oboiul solist aduce o temă contrastantă.

După această trecătoare adumbrire a atmosferei, veselia specifică finalului revine o dată cu tonalitatea majoră.

În încheierea concertului, oboiul solist reamintește în *pianissimo* tema-refren ce a constituit punctul de plecare în șirul variațiunilor.

CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ ÎN RE MAJOR

Dintre lucrările în stil concertant destul de numeroase ale maestrului vienez, foarte puține s-au menținut pînă în vremea noastră în repertoriul orchestrelor și soliștilor.

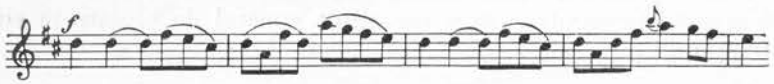
Din grupul concertelor și divertismentelor pentru pian și orchestră, cuprinzînd 20 de lucrări (la care se adaugă lucrări descoperite în ultimii ani), numai trei au pătruns în repertoriul curent. Ne referim la concertele pentru pian și orchestră în *fa major*, *sol major* și *re major*, apărute în diferite ediții comentate de interpreți și pedagogi ai instrumentului.

Cel din urmă, *Concertul în re major*, scris în 1767, este cel mai des întîlnit în programele simfonice. El s-a impus în repertoriul universal datorită energiei și farmecului poetic al melodiilor ce străbat cele 3 părți ale lui. Forma lucrării este de o mare claritate. Ea pune în valoare bogăția de idei și sentimente exprimată de Haydn prin mijlocirea noului instrument piano-forte, care, apărînd în vremea lui, era menit să facă tranziția între arta clavecinului și aceea a pianului.

Pe tot parcursul celor 3 părți ale concertului rolul solistului este de prim-ordin. Două cadențe intercalate în desfășurarea primelor două mișcări subliniază și mai mult acest rol, de protagonist, al pianului. Haydn însuși a scris două cadențe la lucrarea sa, dar în decursul vremii s-au adăugat și alte cadențe. Printre acestea, sînt de amintit cele două, perfect adaptate stilului, datorate compozitorului sovietic D. Kabalevski.

Partea I, în mișcare *Vivace*, începe vesel și luminos cu expoziția tematică făcută de orchestră. Tema I este o melodie tinerească, mlădioasă și energică, ritmată ca un marș viu:

În continuarea acesteia răsună, în aceeași tonalitate, o temă secundară, de caracter cantabil:



O riturnelă a orchestrei încheie expoziția strălucitoare a primei părți. Instrumentul solist intră în acțiunea muzicală, intonînd în *piano* tema I, pe care o împodobește cu note ornamentale dîndu-i o expresie de gingășie. O repetă apoi în *forte*, intercalînd pasaje virtuoze, game și arpegii, care conduc spre tema secundară.

În cursul dezvoltării, vor mai apare și alte elemente tematice, dar tema 1 își va menține supremația răsunînd cu un elan zvelt și tineresc, cînd la pian, cînd fragmentar, în acompaniamentul orchestrei. Îndeosebi, ritmul cuprins în a doua măsură a temei va persista în orchestră. În miezul dezvoltării pianul execută pasaje de virtuozitate cu funcție modulatorie, tema 1 apărînd sporadic în întregimea ei. Un dialog însuflețit între pian și orchestră, alimentat de substanța melodiei principale conduce spre reexpoziție. Cadența pianului solist face trecerea spre o scurtă *Coda*, strălucitoare.

Partea II, *Un poco Adagio*, strălucește ca un giuvaer printre cele mai frumoase pagini ale muzicii concertante clasice. Forma ei este aceea a liedului.

În prima secțiune, A, instrumentele cu coarde intonează melodia principală, luminoasă și ascendentă, susținută de un ritm al suflătorilor:

Pianul solist o reia într-o sonoritate mai catifelată, la început singur, apoi acompaniat de orchestră. Tema principală apare împodobită cu ornamente gingașe, după care prima secțiune se încheie cu un tril.

Secțiunea mediană, B, este de o mare bogăție melodică. Ea este inițiată de pian. O punte în care pianul cîntă la două voci un motiv duios face trecerea spre un dialog între *solo* și *tutti* bazat pe o melodie de forță emoțională deosebită. După un scurt *tutti*, tema principală răsună din nou. Mișcarea se încheie cu o cadență a instrumentului solist.

Partea III este un *rondo*, în mișcare *Allegro assai*, care poartă indicația „All' Ungherese", pentru a marca unele înrudiri melodice și ritmice ale materialului tematic cu muzica populară a lăutarilor unguri, binecunoscută de compozitor.

Cu o vervă exuberantă, pianul cîntă acompaniat de orchestră tema-refren, caracteristică prin repetarea în ecou, în registre contrastante, a primului ei motiv:

Este o melodie sprintenă, cu accente dansante, pe care orchestra o va cînta în aceeași alternare de registre, în ecou. Două teme secundare, cuplete, la fel de vioaie și ritmice, sporesc atmosfera exuberantă de veselie sărbătorească. Alternarea unor episoade în tonalitate minoră cu altele în tonalitate majoră, îmbogățește sfera imaginilor muzicale, care converg la reliefarea plastică a optimismului și umorului robust, specifice lui Haydn.

CONCERTUL PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ IN DO MAJOR

Concertul pentru pian şi orchestră în do major face parte din numeroasele creaţii ale lui Haydn netipărite în timpul vieţii sale şi rămase adesea necunoscute pînă în zilele noastre. Descoperită şi editată abia în 1953 (în editura germană Breitkopf şi Härtel), lucrarea reprezintă un document de un deosebit interes istoric, permiţînd a se întrevedea calea străbătută de marele compozitor înainte de a fi ajuns la maturitate.

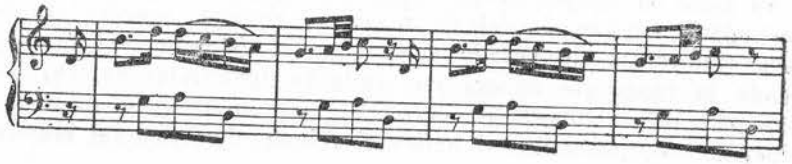
Într-adevăr, concertul prezintă unele trăsături caracteristice scriiturii lui Haydn; din punct de vedere al meşteşugului componistic însă, el denotă o oarecare neîndemînare şi naivitate, fapt care ne îngăduie să presupunem că lucrarea datează din prima tinereţe a maestrului.

Judecînd după structura şi particularităţile stilistice ale *Concertului în do major*, compozitorul pare a nu fi cunoscut încă principiile elaborate de protagoniştii şcolii de la Mannheim, fiind încă sub influenţa unilaterală a maeştrilor preclasici italieni din veacul XVII, care au creat primele sonate şi concerte instrumentale în care nu se profila încă antagonismul tematic.

Concertul în do major este alcătuit din trei părţi, două mişcări vioaie încadrînd una lentă.

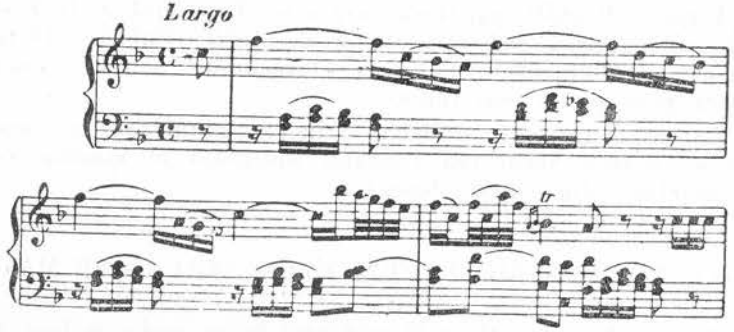
În *partea I, Moderato*, deslusim două melodii înrudite prin expresia lor senină, vioaie, care alternează, cea dintîi păstrînd totuşi predominanţa:

Cea de a doua este prezentată în stil imitativ de pian şi orchestră,



revenind mereu sub aceeaşi înfăţişare, în timp ce tema principală (ex. nr. 1) apare tot timpul variată şi ornamentată cu pasaje sclipitoare şi triluri, care-i accentuează caracterul luminos.

Partea II, Largo, se bazează pe o melodie largă expusă de coarde,

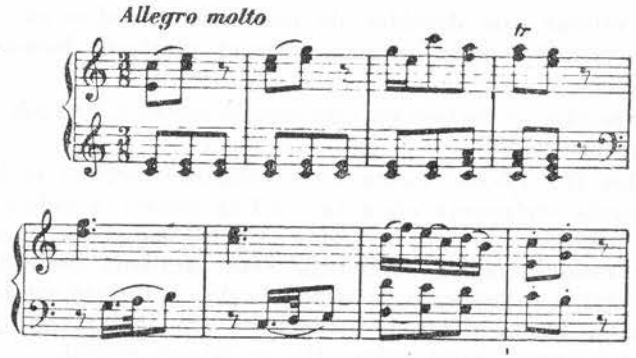


a cărei expresie îngîndurată se înviorează, pe alocurea, prin apariţia episodică a unei fraze melodice puţin mai mişcate.

Pianul intervine în desfăşurarea muzicii, reluînd melodia iniţială (ex. nr. 3), pe care o prezintă în cîteva variante din ce în ce mai bogat ornamentate. O cadenţă, clădită pe ideea principală a părţii lente, pune capăt acestor expresive pagini.

Partea finală, Allegro molto, aminteşte, prin melodica ei vioaie ca şi prin tratarea strălucită a partidei solistice, de stilul compozitorului preclasic italian Domenico Scarlatti.

Plină de avînt tinerese, ideea principală



răsună de la începutul mișcării în orchestră. Ușor modificată, melodia este apoi reluată de pian, care introduce de îndată și al doilea element tematic, puțin mai liniștit.

Este interesant de remarcat că finalul concertului constituie un fel de schiță a formei de *rondo*, prima idee revenind în repetate rînduri cu semnificația unui refren.

După indicațiile partiturii originale, Concertul a fost conceput pentru orgă sau clavecin și orchestră. Datorită facturii partidei solistice însă, folosirea clavecinului sau a pianului modern pare totuși mai indicată.

Concertul farmecă auditoriul prin conținutul său luminos și tineresc, muzica traducînd robustul optimism al marelui compozitor clasic din școala vieneză.

CONCERTUL PENTRU FLAUT ȘI ORCHESTRĂ ÎN RE MAJOR

Concertul pentru flaut și orchestră în re major a fost descoperit la începutul veacului nostru de cercetătorul Adolf Sandberger și editat la „Simrock-Leipzig" în redacția lui O. Kaul și a flautistului Hermann Zanke, care i-a scris și cadențele. Lucrarea a fost compusă în 1770.

Partea I, *Allegro moderato*, începe cu tradiționala expoziție tematică a orchestrei. Se aduce tema principală, ritmată ca un marș. O riturnelă incisivă încheie primul *tutti*.

Instrumentul solist reia aidoma tema I și printr-un pasaj în mișcare vie, presărat cu triluri, ajunge la o nouă melodie, grațioasă, delicată. Inițiativa trece din nou la orchestră care readuce tema I cu energia ei ritmică plină de decizie.

Dezvoltarea este deschisă de instrumentul solist cu tema I. Noi fire melodice apar însă în această secțiune dominată de tema principală.

Reexpoziția se încheie cu tradiționala cadență. O *coda* scurtă încheie prima parte.

Partea II, *Adagio*, începe cu o cantilenă largă a orchestrei. Instrumentele cu coarde cîntă în surdină pentru a sublinia gingășia acestei teme deasupra căreia flautul solist își suprapune propriile melodii. Tema principală este cantilena orchestrei pe care solistul o comentează, o împodobește, o variază cu fantezie și libertate. Partea lentă a concertului are indicată o cadență la sfîrșitul căreia, tema principală se stinge treptat.

Partea III, *Allegro molto*, are structura unui *rondo*. Tema-refren expusă de orchestră este de o veselie comunicativă. Primul cuplet este cantabil, liric. Al doilea, vioi, ritmat. Revenirea elementelor tematice, cînd la orchestră, cînd la solist, într-o spumoasă revărsare melodică, alternarea modului minor cu cel major, succedarea unor episoade cantabile cu altele în mișcare vie, prilejuind solistului efecte virtuoze, mențin atenția și plăcerea ascultătorului, *Rondo*-ul final are indicată folosirea unei cadențe după care concertul se încheie.

Dmitri B. KABALEVSKI

(1904)

Dmitri Borisovici Kabalevski se numără printre cei mai de seamă reprezentanți ai școlii muzicale sovietice. Compozitor fecund și original, pianist de mare talent și teoretician, el desfășoară o bogată și rodnică activitate, atît pe tărîmul creației, cît și ca profesor și critic muzical.

Născut în anul 1904 la Petersburg, Kabalevski și-a făcut studiile muzicale în orașul natal și mai tîrziu la Moscova, relevîndu-se încă de pe băncile Conservatorului ca un strălucit muzician, dotat cu o temeinică cultură. Absolvind Conservatorul în 1929, Kabalevski era deja autorul mai multor lucrări, dintre care menționăm primul *Concert pentru pian și orchestră*, o sonată pentru pian și un cvartet de coarde.

Urmînd pilda marilor clasici ai muzicii ruse, tînărul compozitor a căutat să-și făurească un limbaj muzical limpede, accesibil, în care să predomine melodia caldă și expresivă cu puternice rădăcini în muzica populară rusă. Paralel cu această strădanie, pe deplin realizată, Kabalevski a izbutit să imprime creației sale o orientare realistă, căutînd să întruchipeze prin mijloacele artei muzicale, imaginile vieții contemporane, gîndurile și sentimentele ce însuflețesc pe oamenii sovietici în munca și lupta lor pentru construirea societății comuniste.

Autor a cîtorva opere *(Colas Breugnon, Familia lui Taras, Nicolae Verșinin)* a nenumărate cîntece și coruri și a unei vaste creații de cameră, Kabalevski a compus și cicluri de piese pentru pian și un ciclu de concerte instrumentale, ce întruchipează într-o formă artistică ideile și sentimentele apropiate tineretului. Ciclul de concerte menționat mai cuprinde un concert pentru vioară, unul pentru violoncel și *Concertul nr. 3 pentru pian*, Deși concepute, în primul rînd, pentru a contribui la educarea muzicală și dezvoltarea gustului estetic al tinerilor muzicieni, cele trei concerte ale lui Kabalevski au intrat, datorită înaltei lor calități artistice, în repertoriul marilor interpreți de pretutindeni.

CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ

Scris în anul 1948, *Concertul pentru vioară și orchestră* este închinat Comsomolului leninist. Într-un articol publicat în revista *Sovetskaia Muzîka*, criticul sovietic I. Rîjkin a caracterizat lucrarea cu următoarele cuvinte: „Succesul de mase de care se bucură *Concertul* se explică prin măiestria și sinceritatea cu care autorul a izbutit să exprime gîndurile și sentimentele contemporaneității sovietice. În muzica acestui concert, noi percepem luminoasele trăsături caracteristice tineretului sovietic, profunzimea simțirii lui, avîntul său creator, viața sa puternică și sănătoasă".

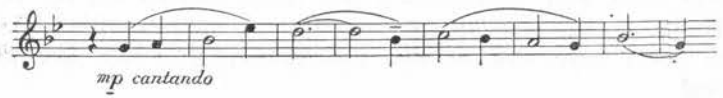
Reflectînd aprecierea maselor de ascultători, care au primit cu entuziasm această lucrare, Guvernul sovietic a decernat compozitorului Premiul Lenin pentru *Concertul de vioară.*

Lucrarea este alcătuită din cele trei părți tradiționale, în cuprinsul cărora sînt folosite din plin intonații și ritmuri populare.

Partea I, Allegro molto e con brio, se deschide cu o frază scurtă ce răsună ca o chemare. Răspunzînd orchestrei, vioara solo intonează apoi tema principală, o melodie plină de însuflețire, cu o nuanță de veselie:

Tema se dezvoltă într-o mișcare trepidantă, îmbrăcînd mereu contururi și desene ritmice noi, ce împrumută muzicii un caracter extrem de dinamic, pătruns de o pulsație în continuă creștere.

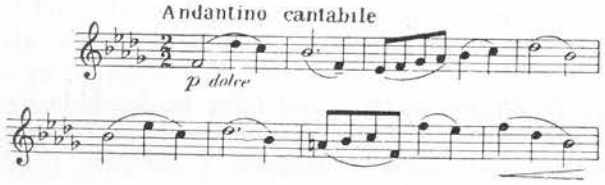
Completînd expunerea materialului tematic al primei părți, instrumentul solist aduce în curînd și tema a doua, ale cărei inflexiuni suave, pline de duioșie, reamintesc intonațiile specifice ale cîntecelor populare ucrainene:



În ciuda expresiei blînde și surîzătoare a acestei melodii, ea se integrează în desfășurarea impetuoasă a discursului muzical, determinată de ritmul vioi al temei principale. Dezvoltarea prilejuiește o prelucrare liberă și foarte variată a celor două elemente melodice de bază, prezentate într-un șir de mici episoade pline de fantezie, ce accentuează caracterul de dans al temei principale.

După o repriză sumară, partea întîi se termină cu o *coda* scurtă și energică, zugrăvind parcă imaginea tineretului optimist și încrezător în forțele sale.

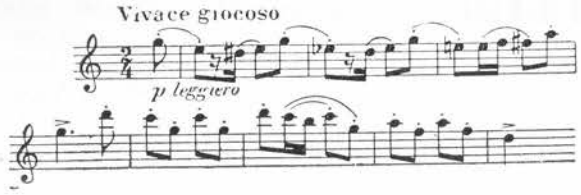
Partea II, *Andantino cantabile*, produce o adîncă impresie prin melodia sa caldă și evocatoare de visuri curate și luminoase:



Semnificația acestui *Andante* devine și mai limpede în partea mediană a mișcării, a cărei temă reprezintă un citat din opera *Familia lui Taras* a aceluiași autor. Tema simbolizează dragostea tinerească și plină de idealuri dintre cei doi eroi ai operei, Nastia și Pavel. În această pagină compozitorul ne dezvăluie o altă latură a vieții tineretului sovietic, sfera trăirilor lirice, a sentimentelor poetice, a năzuințelor curate spre dragoste și fericire.

Finalul, *Vivace giocoso*, readuce atmosfera însorită de la începutul concertului. Dar în timp ce partea I sugerează imaginea activității și a energiei îndreptate către marile țeluri ale tineretului sovietic, această parte zugrăvește momentele de răgaz, viața frumoasă, lipsită de griji, a celor tineri.

Finalul se bazează pe trei elemente melodice, dintre care primele două sînt împrumutate din unele cîntece ale lui Kabalevski ce redau preocupările copiilor și adolescenților. Astfel prima temă este extrasă din binecunoscutul cîntec *Cei patru prieteni*



în timp ce a doua amintește de intonațiile ultimei părți a cîntecului școlarilor sovietici din opera *Familia lui Taras*.

Tema a treia apare în mijlocul finalului, formînd un episod aparte și larg dezvoltat. Expusă mai întîi de orchestră și apoi continuată de vioara solo, această temă reprezintă o autentică melodie populară ucraineană, ingenios prelucrată de compozitor.

După dezvoltarea plină de fantezie a temelor mai înainte citate, încununate de o cadență plină de strălucire, concertul se încheie cu o *coda* impunătoare ce constituie parcă o ultimă sinteză a luminoaselor imagini muzicale evocate în desfășurarea lucrării.

Edouard LALO
(1823 — 1892)

Compozitorul francez Edouard Lalo s-a născut la Lille la 27 ianuarie 1823 și a murit la Paris la 22 aprilie 1892. A studiat la început în orașul natal, iar în 1839, în capitala Franței A fost elevul violoncelistului vienez Baumann (la Lille), un muzician apreciat de Beethoven, iar la Paris a studiat compoziția și vioara. S-a făcut cunoscut ca violonist în formația de cameră Armingaud și Jacquard.

Integrîndu-se în mișcarea de renaștere a muzicii franceze instrumentale, simfonice și de cameră (așa-numitul *Le Renouveau*), Lalo a creat în genul simfonic și concertant cîteva dintre cele mai valoroase lucrări ale sale. El a scris rînd pe rînd *Concertul pentru vioară și orchestră* (1872), *Simfonia spaniolă pentru vioară și orchestră* (1873), *Fantezia norvegiană pentru vioară și orchestră* (1880), *Concertul pentru violoncel și orchestră* (1876) și *Concertul în do minor pentru pian și orchestră* (1889). Toate lucrările sale concertante au fost întîmpinate de public cu entuziasm. Un succes deosebit a dobîndit însă *Simfonia spaniolă*, cîntată, în primă audiție, la Paris, de marele violonist spaniol Pablo Sarasate (căruia lucrarea îi este de altfel dedicată).

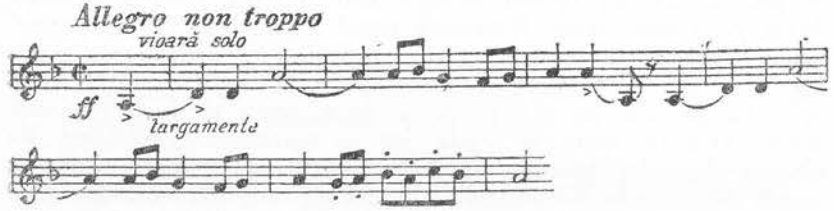
Muzica lui Lalo abundă de melodii expresive și de ritmuri vii și avîntate, de cele mai multe ori, de obîrșie populară. Creația sa se distinge prin claritatea armoniei, prin căldura și forța emoțională a conținutului de idei și sentimente. Edouard Lalo și-a cucerit un loc deosebit printre cei mai de seamă compozitori francezi ai secolului XIX, care au pus bazele unui nou stil simfonic și de cameră.

SIMFONIA SPANIOLĂ PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ

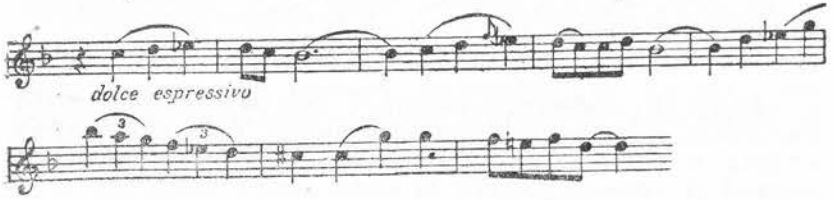
Simfonia spaniolă este în realiate un concert pentru vioară și orchestră, compus pe teme create de autor în spiritul pitorescului și poeticului folclor spaniol. Lucrarea este alcătuită din 5 părți :

Partea I, Allegro non troppo, este clădită în formă de sonată cu două teme. În expunerea, dezvoltarea și reexpoziția temelor se afirmă principiul stilului concertant, constînd din dialogul dintre solist și orchestră pe principiul simfonic al dezvoltării tematice.

Conturul temei I este schițat chiar în primele măsuri intonate cu energie de orchestră. Vioara răspunde, fără acompaniament, accentuînd cu vigoare ritmul cuprins în capul temei I. După acest dialog inițial, ce subliniază caracterul concertant al simfoniei, vioara cedează locul orchestrei, care inițiază o primă expunere și dezvoltare a elementelor temei I. Este o introducere simfonică plină de măreție căreia dialogul dintre vioară și orchestră i-a servit drept epigraf. Vioara solistă se angajează în acțiunea muzicală prin arpegii suitoare, după care intonează larg și susținut, pe acompaniamentul ritmic al orchestrei, tema I, de o expresie voluntară și pasionată :



Ritmul viu al acompaniamentului, coloritul însorit al orchestrației, inflexiunile melodice ale temei I sugerează atmosfera peisajului iberic. Înlănțuirea pasajelor de bravură violonistică cu frecventa revenire a unor fragmente din tema I, constituie o punte dinamică spre apariția temei II. Răsunînd întîi în orchestră, tema II este intonată cu o duioasă expresie de vioară :



Este o melodie nostalgică, sentimentală, cu intonații de romanță.

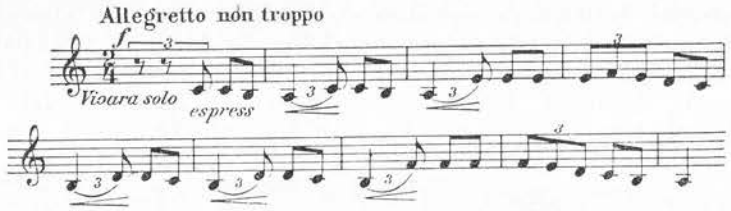
Dezvoltarea prelucrează îndeosebi capul ritmic al temei I și fragmente ale temei II. Vioara îmbină ideile principale cu ample pasaje de bravură. Reexpoziția readuce temele în succesiunea lor inițială dar într-o formă prescurtată.

Partea II, Scherzando, în mișcare *Allegro molto*, începe cu o introducere orchestrală foarte vie, cîntată în șoaptă, pe un

ritm sincopat, întrerupt pe alocuri de o figură ce sugerează parcă pocnetul vesel al castanietelor. Pe cîntul ritmic, tainic și capricios al orchestrei se înalță tema principală a viorii soliste:

Clădită ca un *scherzo* cu 3 secțiuni, după schema ABA, partea II are un episod median mai liniștit, *poco più lento*, bazat pe o nouă temă. Revenirea temei I (din ex. 3), cu același acompaniament orchestral capricios și ritmic, încheie mișcarea.

Partea III, *Intermezzo*, în mișcare *Allegretto non troppo*, este bazată tot pe alternarea a două teme conform schemei ABA. Această parte se cîntă rar în concerte. Străbătută de ritmica dansului spaniol *Habanera*, partea III aduce, după o amplă introducere orchestrală (de 34 de măsuri), o temă cantabilă intonată cu căldură de instrumentul solist:

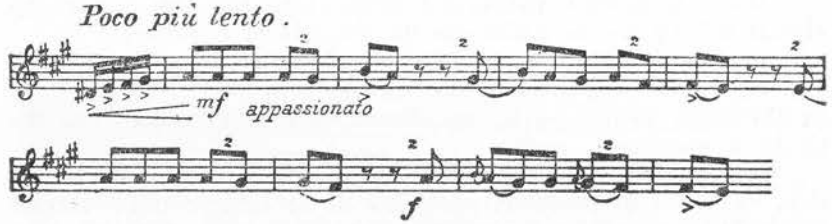


Partea IV, *Andante*, în măsura $\frac{3}{4}$, este pătrunsă de o emoție concentrată, de o aspră și pătimașă durere. Tema ei principală, schițată în măsurile introductive ale orchestrei își definește conturul și expresia patetică în cîntul viorii:

Intonații specifice stilului violonistic lăutăresc, țigănesc, străbat melodiile acestei părți.

Partea V, *Allegro*, în măsura $\frac{6}{8}$, este clădită în formă de *rondo*-sonată. Tema I, îndeplinind rolul unui refren, amintește de dansul popular spaniol *Malaguena*:

Tema II, în mișcare mai potolită, îmbină intonații de recitativ cu mlădioase inflexiuni melodice specifice folclorului iberic:



Revenirea perioadică a temei I, alternarea ei cu tema II și cu alte elemente tematice secundare, vivacitatea prelucrării simfonice a materialului melodic de bază, coloritul orchestral, toate acestea conferă finalului o strălucire și o animație ce sugerează parcă tabloul colorat și tumultos al unei serbări populare.

La 3 martie 1878, Ceaikovski ascultînd *Simfonia spaniolă* în interpretarea celebrului violonist spaniol Pablo Sarasate, a scris următoarele: „Lucrarea interpretată de Sarasate mi-a procurat cea mai mare plăcere. E plină de prospețime, are ritmuri pătrunzătoare și melodii minunat armonizate".

CONCERTUL PENTRU VIOLONCEL ȘI ORCHESTRĂ ÎN RE MINOR

Concertul pentru violoncel și orchestră în re minor oglindește, ca și *Simfonia spaniolă pentru vioară și orchestră*, admirația autorului pentru folclorul spaniol, ale cărui melodii și ritmuri specifice au pătruns în substanța celor două lucrări concertante atît de populare.

Pe alocuri orchestrația are un colorit specific muzicii populare iberice. Un exemplu în această privință îl oferă secțiunea mediană *(Allegro-Presto)* a părții II a concertului, intitulată *Intermezzo.* Instrumentul solist intonează aici melodia unei fermecătoare serenade, pe fondul unui acompaniament orchestral ce sugerează sonoritatea formațiilor populare spaniole, alcătuite din ghitare și mandoline.

Concertul pentru violoncel și orchestră este alcătuit din 3 părți:

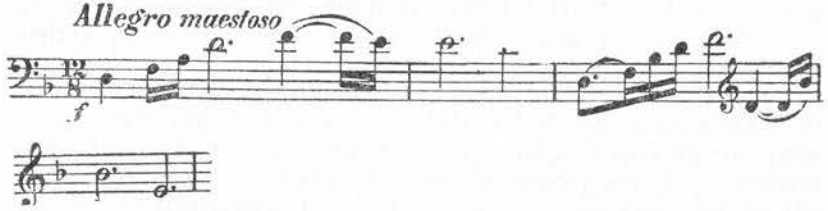
Partea I este alcătuită din două mișcări: o introducere — *Lento* — și un *Allegro* de sonată. Introducerea orchestrei începe cu un motiv evocator intonat cu accente dramatice la unison.

După 8 măsuri violoncelul solist introduce un motiv declamat *ad libitum* ce amintește de recitativele lisztiene.

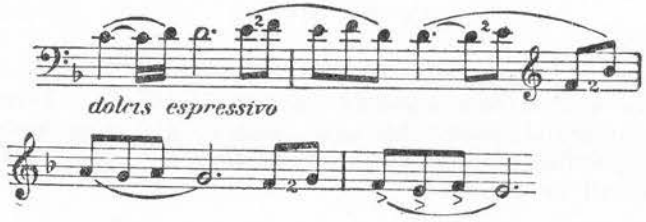
Frazele recitate ale violoncelului sînt marcate de acordurile orchestrei. Amblele motive ale introducerii vor fi reluate în desfășurarea primei părți, cel dintîi constituind substanța muzicală a concluziei, *coda.*

Introducerea se desfășoară într-o alternare de imagini lirice, de patos și izbucniri pasionate și se încheie într-o lărgire a mișcării ce pregătește intrarea în *Allegro maestoso.*

Această mișcare începe cu tema I a formei de sonată, intonată *forte* de violoncelul solist. Caracterul ei este înfocat, măreț, patetic:



Curînd apare și tema II, contrastantă, lirică, pătrunsă de un sentiment nostalgic:



Dezvoltarea începe cu motivul principal al introducerii și prelucrează întregul material tematic al celor două mișcări înlănțuite între ele: *Lento — Allegro maestoso.* De-a lungul ei, violoncelul solist își păstrează un rol de prim-plan, desfășurîndu-și larg posibilitățile tehnice și de expresivitate. Trecerea spre repriză, adică spre reluarea materialului tematic se face fără obișnuita cadență, — întregul concert fiind lipsit de tradiționalele secțiuni solistice.

Reexpoziția se încheie cu motivul introductiv al orchestrei (din ex. 1).

Partea II, Intermezzo, în mișcare *Andantino con moto* este formată din două secțiuni care revin de cîte două ori. După un preludiu orchestral, violoncelul solist intonează cu un ton catifelat, cald, tema I, de o dulce expresivitate:

Ea constituie substanța muzicală a primei secțiuni, A, în mișcare potolită, *Andantino con moto.* Secțiunea B contrastează prin mișcare *(Allegro presto).* Pe acompaniamentul sugestiv al orchestrei, instrumentul solist intonează, în registul superior, melodia unduitoare a unei serenade.

După revenirea primei secțiuni, partea II se încheie cu tema II, în mișcare *Allegro-presto,* readusă într-o capricioasă nuanțare.

Partea III este formată ca și partea I dintr-o introducere — *Andante* — și un *Allegro* în formă de *rondo.* În introducerea lentă, violoncelul solist intonează un motiv visător, suprapus pe o pedală a orchestrei. Urmează apoi o schimbare bruscă de atmosferă. Cu expansivitate și pasiune înflăcărată, violoncelul expune tema-refren a *rondo*-ului.

În alternarea de melodii și ritmuri pătrunse de farmecul pitoresc al folclorului spaniol se remarcă tema avîntată și tinerească a orchestrei constituind unul din cuplete.

Concertul se încheie cu tema sprintenă din ultimul exemplu.

Dinu LIPATTI
(1917 — 1950)

Dinu Lipatti, una dintre figurile cele mai proeminente ale artei interpretative contemporane, s-a născut în București, la 17 martie 1917. Părinții săi îl încredințează, de la vîrsta de 7 ani, maestrului Mihail Jora cu care învață pianul și disciplinele teoretice. După 4 ani, maestrul Jora îl recomandă profesoarei Florica Musicescu, care a avut ca elevi pe unii dintre cei mai remarcabili pianiști ai noștri.

În 1934 Lipatti pleacă pentru perfecționare la Paris unde urmează cursurile *Școlii normale de muzică* cu profesorii Alfred Cortot la pian, Paul Dukas și apoi Nadia Boulanger la compoziție. De asemenea învață dirijatul orchestral cu Charles Münch.

În anii petrecuți la Paris, Lipatti își începe cariera de pianist cîntînd în numeroase orașe din Franța, Belgia și Elveția.

Revenit în țară pentru o vreme, în anul 1937 el interpretează cu un uriaș succes *Concertul în mi bemol* de Liszt, sub bagheta lui Wilhelm Mengelberg. În iunie 1939 Lipatti se întoarce din nou în patrie. El cîntă adesea cu prima noastră orchestră simfonică atît în capitală cît și în turnee, dînd în același timp recitale și concerte peste hotare.

Apreciind meritele artistice excepționale ale lui Dinu Lipatti, Conservatorul din Geneva îi încredințează postul de profesor la clasa de înaltă perfecționare pianistică unde, cu o sută de ani în urmă, a fost profesor Franz Liszt. În ultimii 5 ani ai vieții, activitatea lui Lipatti se desfășoară sub triplul aspect de interpret, compozitor și pedagog.

În ziua de 2 decembrie 1950, Dinu Lipatti s-a stins din viață. Vestea morții sale a produs o adîncă impresie în lumea muzicală. Marii muzicieni ai vremii noastre în frunte cu George Enescu au adus elogiu memoriei ilustrului pianist, compozitor și profesor. Asemenea lui Enescu, Lipatti nu s-a rupt niciodată de poporul său. Deși i s-a oferit cetățenia străină a refuzat-o. În timpul dezastrului produs de secetă în Moldova, în anii după

al doilea război mondial, Lipatti a dat concerte în beneficiul celor năpăstuiți.

Paralel cu activitatea sa concertistică, Lipatti a atribuit o însemnată parte a timpului și compoziției.

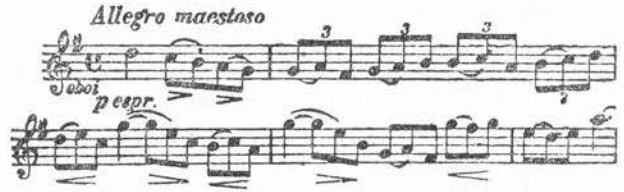
CONCERTINO ÎN STIL CLASIC PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ

Concertino în stil clasic, op. 3, pentru pian și orchestră de cameră, a fost compus atunci cînd autorul avea vîrsta de numai 19 ani. Lucrarea vădește însă o maturitate artistică remarcabilă, o cunoaștere adîncă a meșteșugului componistic, o sensibilitate originală care se deslușește cu claritate, deși Dinu Lipatti și-a propus să dea inspirației sale o expresie clasică, în stilul veacului XVIII. Tratarea materialului tematic este cu prepondere polifonică, păstrînd cele mai valoroase trăsături ale creației marilor clasici : limpezimea și expresivitatea simplă.

Concertino este alcătuit din patru părți de proporții reduse. Partiția pianului, care conține uneori pagini foarte dificile, are un caracter de instrument obligat, integrat organic țesăturii de ansamblu. Orchestrația folosește grupul corzilor, două oboaie, două fagoturi și timpane.

Partea I, Allegro maestoso, se deschide cu o introducere orchestrală bazată pe un mers agale de triolete. Legănarea lor domoală trezește amintirea magistralei interpretări pe care Lipatti o dădea cunoscutului *Coral în sol major* de Bach, oferit de atîtea ori ca supliment în concertele sau recitalurile sale.

Curînd apare singura temă a mișcării, o melodie liniștită cîntată de oboi :



Pianul se încadrează și el îndată în ambianța creată de orchestră. Tema apare la protagonist numai către sfîrșitul mișcării.

Remarcăm că, la fel ca și marele Enescu și alți compozitori ai epocii noastre care au scris lucrări în stil clasic, Dinu Lipatti

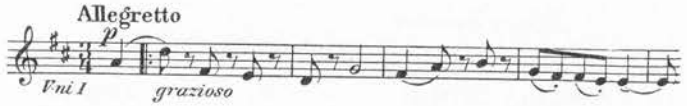
înțelege acest stil ca un cadru. Nu este nicidecum vorba de o pastișare, ci de realizarea unei atmosfere care lasă posibilitatea afirmării individualității creatoare a compozitorului. Din acest punct de vedere trebuie privite atît îndrăznelile armonice, caracterul bizar al unor momente din partea III a *Concertino*-ului, cît și prezența elementelor de factură folclorică românească ce se remarcă în final.

Adagio molto, partea II a *Concertino*-ului, începe cu un solo de vioară, acompaniat asemenea unei arii clasice.

Pianul aduce pe urmă partea lui de solo, accentuînd atmosfera de liniște meditativă :

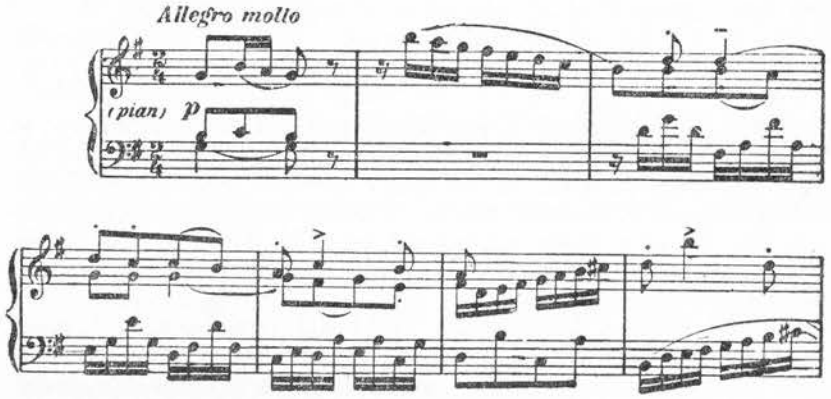
Oboiul, împletindu-și glasul său cu pianul, preia tema ; apoi intervine un dialog între fagot, oboi și violă în timp ce pianul își țese mai departe firul melodic. După un scurt solo de vioară, urmează o cadență a pianului. Către sfîrșit sînt create momente de intensă expresivitate prin readucerea într-o atmosferă de reculegere, la vioara solo, a elementelor melodiei de la început și a elementelor caracteristice din tema pe care o expusese pianul.

Partea III, Allegretto, de o structură tripartită, reproduce pe alocuri în chip caricatural unele trăsături ale menuetului. De la început viorile prime aduc această temă dansantă :

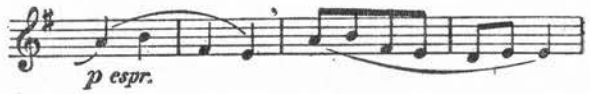


peste care pianul suprapune un șir de sunete perlate. Îndepărtarea de tonalitate și apoi revenirea neașteptată la ea, ne face să ne amintim de stilul armonic scînteietor din *Simfonia clasică* de Prokofiev. Partea centrală a acestui *Allegretto* creează un umor ce merge pînă la grotesc și sarcasm, așa cum ni se prezintă uneori în lucrările lui Igor Strawinsky. Se reia apoi prima secțiune a mișcării.

Ultima parte a *Concertino*-ului, *Allegro molto*, începe cu acest fragment executat cu delicatețe de către pian :



Orchestra reia cu hotărîre această primă temă aducînd și un element de influxiune de joc popular românesc ce va căpăta pe urmă un profil bine conturat. Tema contrastantă (finalul este scris în formă de sonată) este expusă de către pian acompaniat de fagot :



Dezvoltarea este întemeiată numai pe tema I și prilejuiește un viu dialog între intrumentele orchestrei, pe de o parte, și pian, pe de altă parte. Repriza este urmată de o *coda* în care oboiul și viorile prime se îngînă parcă în timp ce pianul execută un joc sprințar de sunete.

Concertino-ul se încheie în sonorități fine, învăluitoare.

Franz LISZT
(1811 — 1886)

Marele compozitor Franz Liszt a lăsat o dîră adîncă în istoria muzicii, atît prin creaţia sa, cît şi prin aportul său artistic pe care l-a adus în animarea şi renovarea culturii muzicale europene a veacului trecut. Pornind din localitatea Doborjan din Ungaria, unde s-a născut în 1811, Liszt cucereşte admiraţia Europei întregi prin darurile sale multiple de creator, pianist strălucit şi dirijor.

Copil minune, Liszt obţine la 11 ani recunoaşterea talentului său de către marele Beethoven, iar şirul timpuriilor sale concerte prin Europa îl impun ca interpret şi improvizator de geniu. Pe măsura trecerii vremii, creşte şi prestigiul pianistului, care atinge proporţii de legendă.

Marele merit istoric al lui Liszt este acela de a fi fost conştient de capacitatea elementelor ritmice şi melodice, pline de prospeţime, de frumuseţile vitale, aflate în muzica popoarelor lumii.

El a sprijinit tendinţa de afirmare a şcolilor naţionale, vădind un deosebit interes pentru şcoala rusă, iar la sfîrşitul vieţii sale, pentru şcoala spaniolă. Rapsodiile sale, inspirate din folclorul lăutăresc maghiar, şi una dintre ele, avînd la bază melodii şi ritmuri romîneşti (*Rapsodia romînă* pentru pian, descoperită în biblioteca din Weimar, de cercetătorul romîn Octavian Beu), au constituit un impuls puternic la înflorirea şcolilor naţionale europene.

Liszt este creatorul poemului simfonic, gen eminamente programatic, care traduce năzuinţa celor mai valoroşi creatori din epoca romantismului de a face muzica accesibilă unor mase cît mai largi, prin contopirea în substanţa ei a artei literare şi a celei a sunetelor.

În afară de meritul de a fi creat noi forme muzicale şi de a fi impus valabilitatea înalt artistică a programatismului ca manifestare a unei concepţii muzicale realiste, Liszt a inovat cu îndrăzneală conceptul armonic, arta orchestraţiei şi tehnica pianistică.

Natură generoasă, Liszt a îmbrăţişat cu căldură creaţia tuturor personalităţilor muzicale de seamă ale vremii sale, luptînd

cu egală ardoare pentru a impune muzica prietenului său Chopin, creaţia lui Schumann şi Wagner, ca şi lucrările compozitorilor ruşi, urmaşi ai lui Glinka (Borodin, Rimski-Korsakov).

În calitate de dirijor al orchestrei de la Weimar, Liszt desfăşoară în acest oraş o uriaşă activitate de şef de orchestră, popularizînd marile creaţii dramatice ale lui Gluck, Mozart, Beethoven, Rossini şi Wagner.

Liszt a murit la Bayreuth la 31 ianuarie 1886, lăsînd în urma sa valoroşi discipoli formaţi la şcoala sa pianistică şi dirijorală. În perspectiva timpului, se poate spune că întreaga desfăşurare ulterioară a muzicii europene datorează foarte mult gîndirii şi creaţiei sale.

CONCERTELE PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ

În vasta creaţie a lui Liszt, cele două concerte pentru pian şi orchestră marchează un moment de răscruce în evoluţia acestui gen. Părăsind schema tradiţională a concertului instrumental cu trei mişcări de sine stătătoare, Liszt aplică în concertele sale procedeul ciclic, pe care se întemeiază şi celebrele sale poeme simfonice care au revoluţionat concepţiile clasice ale simfonismului. El a creat astfel o formă nouă, liberă, bazată pe alternarea neîngrădită de legi şi reguli a unor episoade de un caracter foarte variat, dar organic legate între ele printr-o idee fundamentală care străbate ca un fir roşu întreaga desfăşurare muzicală.

Ceea ce caracterizează concertele lui Liszt este în primul rînd soliditatea şi integritatea construcţiei, logica şi amploarea dezvoltării, care se datoresc în mare parte înaltei conştiinţe artistice a compozitorului. Într-adevăr, Liszt îşi cizela îndelung şi cu minuţiozitate creaţiile şi nu le publica decît atunci cînd considera că au ajuns în forma artistică cea mai desăvîrşită. Astfel, concertele pentru pian, compuse în 1848 la Weimar, au fost editate abia în 1857, respectiv în 1863, după ce partiturile lor fuseseră remaniate în repetate rînduri.

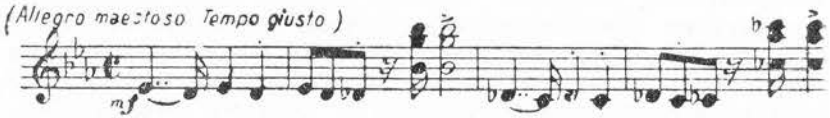
Construite după principiul înlănţuirii libere a ideilor muzicale, concertele lui Liszt se prezintă sub forma unor poeme muzicale unitare, în care distingem mai multe episoade de un caracter diferit. Cîntate fără întrerupere, aceste episoade se leagă între ele, fie prin mijlocirea unor scurte interludii orchestrale, fie prin mici cadenţe cu caracter de improvizaţie, ce oferă solistului prilejul de a-şi pune în valoare toată gama posibilităţilor sale tehnice.

CONCERTUL Nr. 1 ÎN MI BEMOL MAJOR PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ

Concertul nr. 1 în mi bemol major a fost cîntat în primă audiţie la 17 februarie 1853, de însuşi autorul la pian, dirijor fiind Hector Berlioz. Această primă audiţie istorică a avut loc la Weimar, unde Berlioz, invitat de Liszt, a dirijat un ciclu de concerte. Lucrarea oglindeşte concepţia inovatoare introdusă de Liszt în forma concertantă. Cele patru părţi care o alcătuiesc se cîntă fără pauză între ele, iar temele de bază, metamorfozate ritmic şi ca mişcare, sînt reluate ciclic.

Concertul în mi bemol major exprimă cu mijloace tehnico-expresive noi, laturile dramatice, lirice şi eroice ale concepţiei simfonice a marelui compozitor romantic. Lucrarea este străbătută de ritmuri combative dar şi de expresive melodii cantabile; partida pianului abundă în episoade ce alternează vigoarea cu meditaţia lirică sau cu dispoziţia şăgalnică. În ceea ce priveşte echilibrul sonor dintre pian şi orchestră, instrumentul solist rivalizează cu orchestra. Liszt i-a dat pianului rezonanţe puternice, impunătoare, prin ampla utilizare a tehnicii de acorduri şi octave.

Partea I, *Allegro maestoso*, începe cu tema principală, intonată *fortissimo* de întreaga orchestră, punctată de acordurile suflătorilor. Tema I este mîndră, cutezătoare şi are un ritm decis, combativ:



Pianul răspunde de asemenea în *fortissimo* cu un şir de duble-octave marcate în registrul inferior şi superior, constituind introducerea la o cadenţă de o alură strălucitoare, presărată cu game vertiginoase suitoare şi strălucitoare arpegii. Urmează o secţiune liniştită, visătoare, în care într-o mişcare potolită, pianul intonează în registrul înalt o temă cantabilă în timp ce grupul coardelor răspunde cu tema I. În acest prim dialog între orchestră *(tutti)* şi pian *(solo)* se evidenţiază laturile contrastante ale compoziţiei: eroism patetic, avînt romantic şi visare meditativă, interiorizată.

Partea I se încheie strălucitor cu vertiginoase arpegii şi game ale pianului.

Partea II, *Quasi adagio*, aduce în expunerea coardelor grave care cîntă cu surdină, tema II, reluată în ecou de viori şi pian:

Pianul expune tema II într-o sonoritate catifelată, pe fondul armonic al arpegiilor mîinii stîngi. Ea se extinde în orchestră persistînd în grupul coardelor, ca un ecou vibrant al emoţiei trezite de cantilena visătoare a instrumentului solist. După un episod în care pianul execută într-o mişcare animată şi pasionată un pasaj străbătut parcă de revoltă, cu accente de recitativ, flautul solo intonează pe fondul trilurilor cristaline ale pianului o nouă temă, senină şi luminoasă

reluată de clarinet într-o nuanţă *dolce espressivo*, apoi de oboiul solist. Partea II se încheie cu revenirea temei din ex. nr. 2, intonată de clarinetul solist pe fondul trilurilor şi acordurilor pianului.

Partea III, *Allegretto vivace*, de un caracter şăgalnic, se cîntă în continuare, fără pauză. Grupul instrumentelor cu coarde execută în *pizzicato* un motiv vioi, însăilat pe ritmul sprinţar marcat de triunghi (instrument de percuţie din metal) *.

Pianul reia acest motiv:

* Despre folosirea triunghiului în expoziţia tematică Liszt, inovator incontestabil în domeniul coloritului orchestral, a scris următoarele vărului său Eduard Liszt: ...În faţa înţeleptelor oprelişti ale criticilor eruditi, eu voi continua să folosesc instrumentele de percuţie şi sînt convins că voi obţine din ele efecte necunoscute pînă acum".

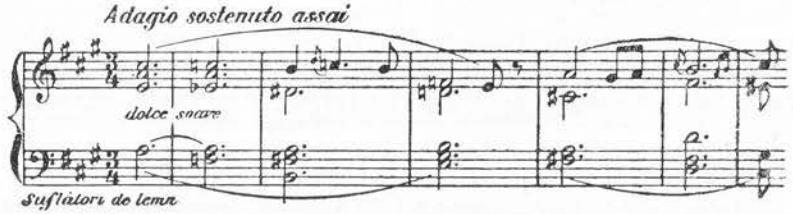
variindu-l și dîndu-i o expresie schimbătoare, capricioasă. La varierea temei participă diferite instrumente (flautul, oboiul, clarinetul, cordele grave), iar pianul, păstrîndu-și întîietatea, vădește inepuizabile resurse de împrospătare a ei.

După un pasaj coborîtor, clădit pe cadența pianului din partea I, este readusă tema principală a concertului (ex. 1) intonată de astă dată de pian în registrul grav, pe un *tremolo* dramatic al basului. Partea III se încheie cu revenirea elementelor tematice din prima parte.

Partea IV, *Allegro maestoso*, finalul, debutează cu un tempo de marș clădit pe melodia lirică a mișcării *Quasi adagio* (din ex. 2). Tema își schimbă astfel caracterul. Rînd pe rînd sînt readuse și alte elemente tematice, întîi tema ritmică din *Allegretto* (ex. nr. 4), apoi tema I din prima partea (ex. nr. 1). Mișcarea se accelerează iar pianul desfășoară toate resursele sale tehnice, și îndeosebi tehnica de octave, pentru a intensifica impresia de forță bărbătească, de avînt. În ultimele măsuri, impulsivitatea ritmică a temei I se afirmă impunător pentru a încheia concertul cu elanul general al orchestrei și instrumentului solist.

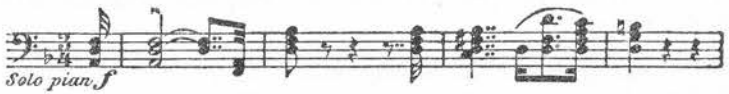
CONCERTUL Nr. 2 ÎN LA MAJOR PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ

Spre deosebire de *Concertul nr. 1 în mi bemol major*, care începe cu o impresionantă și dramatică temă, atacată cu elan de instrumentul solist, *Concertul nr. 2 în la major* capătă prin însăși înfățișarea temei de bază un caracter de confesiune lirică. Expusă de grupul suflătorilor de lemn, tema principală apare într-o sonoritate suavă chiar în primele măsuri introductive:



Melodia persistă în orchestră în timp ce pianul execută arpegii transparente. Apoi mișcarea se înviorează treptat prin

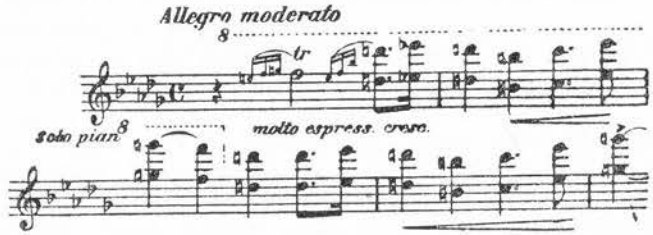
intervenția unor pasaje de virtuozitate în registrul superior al pianului, care imprimă un colorit luminos desfășurării muzicale. Acest episod, care constituie o îmbogățire armonică a temei principale, conduce spre apariția celei de a doua teme,



expuse cu acente viguroase în registrul grav al pianului solist, deasupra unor figuri ornamentale energic ritmate. Tema cîștigă în amploare și dramatism pe măsură ce ritmul este supus unor schimbări pline de fantezie. Treptat, mișcarea se animă ajungînd pînă la *Allegro agitato*, unde orchestra și pianul schimbă replici vii.

În curînd orchestra aduce un element tematic nou, de o expresie eroică,

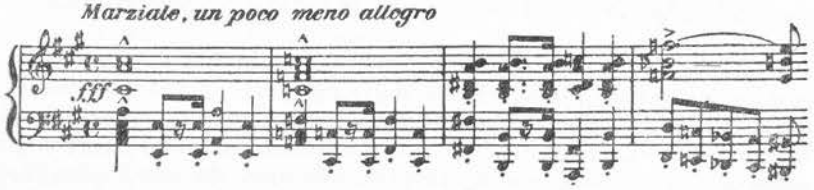
ce va căpăta în cursul prelucrării o înfățișare din ce în ce mai zbuciumată, evocînd imaginea unei lupte încordate. Apoi atmosfera se potolește din nou, iar pianul, rămas singur, execută o scurtă cadență ce constituie un preambul al episodului următor *Allegro moderato*. Aci se remarcă îndeosebi momentul în care violoncelul solo intonează cu căldură tema principală (ex. nr. 1), în timp ce pianul împodobește melodia cu arpegii foarte expresive. În mijlocul acestui episod, pianul aduce o idee melodică plină de farmec primăvăratic,



accentuînd caracterul liric al acestor pagini poetice.

Toate aceste elemente se succed și se îmbină în partea mediană a concertului, creînd o imagine multicoloră, ce exprimă o gamă variată de gînduri și sentimente pline de avînt romantic.

În secțiunea finală — *Marziale, un poco meno Allegro* — tema principală se prezintă sub o înfățișare impunătoare, în ritm de marș,



iar melodiile ce constituie miezul tematic al lucrării revin fragmentar, răsunînd cînd în orchestră, cînd la pian, într-o însuflețită înlănțuire pînă la impetuoasa *coda*.

Concertul în la major cucerește publicul prin bogăția sa melodică și ritmică, prin accentele sale de sinceritate și mai ales, prin amploarea mijloacelor pianistice și orchestrale folosite de autor.

Alfred MENDELSOHN
(1910)

Născut la București la 10 februarie 1910, Alfred Mendelsohn și-a început educația muzicală în familie, ambii părinți fiind muzicieni. El și-a desăvîrșit studiile muzicale la Academia de muzică din Viena unde a absolvit cursurile cu Joseph Marx (compoziția), Frantz Schütz (orgă) și Egon Wellesz (Științe muzicale). Revenit în țară, studiază un timp sub îndrumarea lui Alfonso Castaldi și Mihail Jora. Într-o primă etapă a creației sale, A. Mendelsohn a compus lucrări de mici proporții, printre care *3 capricii pentru pian* distinse cu o mențiune a premiului *George Enescu*. Abia după 23 August 1944, capacitatea creatoare a compozitorului se maturizează și în noul climat social-politic, îmbrățișează o mare varietate de forme și genuri muzicale. În cei 15 ani de la Eliberarea țării, A. Mendelsohn a compus două opere și două balete, 7 simfonii, 6 poeme simfonice, 7 lucrări vocal-simfonice în genul oratoriului și cantatei, mai multe concerte instrumentale, două cvintete, un sextet de coarde, 7 cvartete și două suite pentru cvartet de coarde, un trio pentru suflători, o sonată pentru pian și 4 pentru vioară și pian, o suită pentru violoncel solo, piese instrumentale și vocale de mici dimensiuni, lieduri, coruri, cîntece de masă, muzică de scenă și de film.

Tematica simfoniilor, operelor și baletelor, a cantatelor și oratoriilor lui A. Mendelsohn, este axată pe preocuparea de a oglindi imagini din viața nouă a patriei, sau de a evoca figuri și fapte eroice din trecutul istoric al țării. Din aceeași preocupare rezultă și caracterul programatic al unora dintre creațiile instrumentale ale compozitorului.

Distins cu mai multe premii naționale și internaționale, lui A. Mendelsohn i s-au decernat titlurile de Maestru emerit al artei din R.P.R. și Laureat al premiului de stat.

În creația lui A. Mendelsohn, genul concertant ocupă un loc important. Compozitorul a scris o suită concertantă pentru vioară și orchestră, două concerte pentru pian, două pentru vioară, un *Poem pentru violă și orchestră*, o *Partită* pentru corn și orchestră, un concert de orgă, altul pentru harpă, un *Poem pentru violoncel și orchestră*, un concertino de vioară și

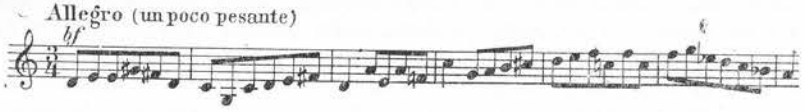
altul pentru pian și orchestră. Orientarea către genul concertant, unul dintre cele mai populare ale muzicii instrumentale, exprimă tendința compozitorului către accesibilitate.

CONCERTUL PENTRU HARPĂ ȘI ORCHESTRĂ

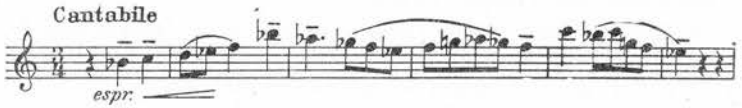
Lucrarea a fost compusă în anul 1955 într-o primă formă de cvartet pentru coarde și harpă. Ulterior, a fost reconcepută în versiunea definitivă de concert pentru harpă și orchestră. Alcătuirea este tripartită, tematica ei fiind strîns legată de specificul ritmic și melodic al folclorului național. Alături de ritmuri de joc, cu arie întinsă de circulație, întîlnim intonații din sfera vechilor cîntece populare culese de Anton Pann.

Atmosfera de optimism și voioșie, proprie părților de extremitate, este accentuată de cadența de virtuozitate a harpei, plasată în finalul lucrării. Alternînd temele lungi cantabile cu motive ritmice scurte și incisive, concertul se caracterizează prin înlănțuiri și reveniri tematice între părți.

Partea I, Allegro — un poco pesante, este structurată în formă de sonată. Viorile expun cu elan tema I, cu accente voioase de joc:



Harpa solistă o reia de îndată și o reexpune cu acompaniamentul coardelor grave, violelor și violoncelelor. O punte conduce discursul muzical către apariția temei II, contrastantă atît prin cantabilitatea, cît și prin expresia ei lirică. Tema II este intonată la început de harpa solo:



Expoziția se încheie cu scurte motive și formule ritmice ce vor fi dezvoltate în părțile următoare.

Secțiunea centrală a formei de sonată este inițiată de un motiv ritmic intonat în acorduri de harpă și orchestră. În

cursul dezvoltării, îmbinarea polifonică a temelor I și II se leagă cu motive ritmice ce anticipează tematica părților următoare.

În reexpoziție, materialul muzical apare variat și concentrat. O scurtă concluzie pune capăt primei părți.

Partea II, Allegretto scorrevole, în măsura $\frac{3}{4}$, este concepută în formă de lied tripartit și în atmosfera unei nocturne. Pe un motiv persistent al harpei *(ostinato)* se însăilează melodia largă a unei viori soliste. Iată tema I a mișcării:

Secțiunea mediană, purtînd indicația *con spirito* este contrastantă, ritmică și vioaie, pătrunsă de accente de joc ardelenesc. Expusă de orchestră, tema ei este reluată variat de harpă

Mișcarea se domolește și pe nesimțite secțiunea primă revine cu tema largă de la început, dar de astă dată prescurtată. Întreaga parte II apare ca alternarea a două momente de răgaz în mijlocul naturii.

Partea III, Ben vivo, în măsura $\frac{3}{4}$, reia un motiv ritmic enunțat fugitiv în partea I legîndu-l cu o nouă formulă ritmico-melodică, energică. Este tema-refren a finalului, elădit în forma de *rondo:*

Printre cuplete apare un episod contrastant prin mișcarea lui domolită și prin caracterul tematicii.

Reexpoziția coincide cu o *codă* amplă și continuu dinamizată pînă la cadența harpei. *Coda* organic integrată în te-

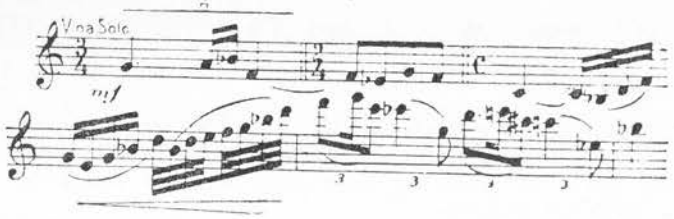
sătura concertului este bazată pe materialul tematic al părții II îmbinat cu motivele finalului. Cadența prezintă deci un caracter recapitulativ și ciclic. Partea III se încheie cu o accelerare a mișcării și o concluzie plină de viață în care harpa solistă cîntă laolaltă cu viorile.

CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ Nr. 1

Lucrarea a fost compusă în 1954 și este alcătuită din 4 părți. Ultimele două se cîntă fără întrerupere. Bazat pe intonații ale cîntecului popular, prin ritmica, accentele și procedeele de armonizare și instrumentație, *Concertul pentru vioară nr. I*, prezintă un puternic colorit romînesc.

Partea I, Recitando, senza rigore, începe cu tema principală a viorii soliste acompaniată de grupul instrumentelor cu coarde. Primele două măsuri ale temei, constituind motivul însemnat cu „a" în exemplul de mai jos, evocă prin intonațiile sale atmosfera cîntecului popular doinit.

Recitando, senza rigore



Cîntul larg al viorii soliste se bazează pe elementele temei principale care va reveni aidoma sau sub diferite înfățișări de-a lungul întregului concert.

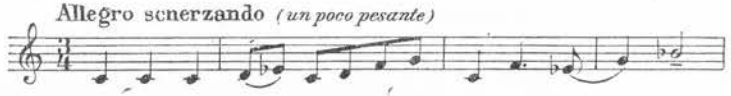
În episodul median, *Un poco sostenuto*, o nouă idee muzicală îmbogățește tematica primei părți. Vioara solistă introduce un motiv cu intonații doinite, ce se suprapune pe cîntul violelor.

Revenirea motivului inițial („a") din exemplul nr. 1, la vioara solo, readuce începutul mișcării cu întreaga ei atmosferă evocatoare, de baladă.

Partea II, Allegro scherzando — un poco pesante, aduce, în contrast cu cantabilitatea primei mișcări, atmosfera de veselie a jocurilor noastre populare. Această parte este clădită în forma unui *scherzo* avînd în episodul de mijloc tradiționalul *trio*.

Cu elan și umor, instrumentele cu coarde expun tema *scherzo*-ului înrudită cu tema principală a primei părți.

Allegro scherzando *(un poco pesante)*



Vioiciunea și sprinteneala ritmică a temei de mai sus antrenează celelalte instrumente ale orchestrei, suflătorii de lemn. de alamă și instrumentele de percuție, dînd naștere unor episoade dialogate între vioara solistă și orchestră. Însuflețirea sporește continuu și, prin alternări de creșteri și descreșteri de sonoritate, discursul muzical ne călăuzește spre *trio*.

În mișcare *Allegro*, oboiul introduce melodia principală creată în spiritul mucalit al unui cîntec popular de joc.

Această melodie este preluată de flaut și apoi de vioara solistă în aceeași dispoziție umoristică, pe fondul mișcat al acompaniamentului ritmic al orchestrei și îndeosebi al instrumentelor cu coarde. Revenirea primei secțiuni, bazată pe tema din exemplul nr. 3, conduce spre concluzie.

Partea III, Moderato, un poco rubato, se desfășoară într-o atmosferă de lirism. Clarinetul expune un motiv cantabil ce reamintește de tema principală a primei mișcări:

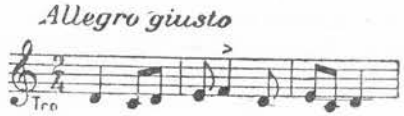
Vioara solistă intonează cu expresivitate o frază melodioasă dedesubtul căreia răsună la orchestră motivul principal. Această frază capătă un relief propriu atunci cînd instrumentul solist intonează cu căldură și convingere un nou element tematic.

După un scurt episod mai mișcat — *Poco più mosso* — unde cîntul viorii soliste devine mai pătimaș, mai înfocat, me-

lodia inițială a clarinetului revine, dar de astă dată la vioara solistă, și conduce spre încheierea mișcării.

Un acord în *pianissimo* face legătura cu ultima parte a concertului — *Allegro giusto*. Un dialog însuflețit între vioară și orchestră pregătește cadența instrumentului solist, care, plasat în secțiunea introductivă a finalului, are rolul de a reaminti elementele tematice din părțile anterioare.

Mișcarea se întețește și trompeta introduce cu vioiciune un motiv sprinten de joc, ce va îndeplini rolul unei teme-refren în cadrul formei de *rondo* în care este clădit finalul :



Treptat, întreaga orchestră intră în acțiunea muzicală ce se desfășoară într-o atmosferă de veselie antrenantă. După ce corzile intonează *forte* tema-refren, violele și apoi flautul și clarinetul aduc un nou element tematic (un cuplet) la fel de jucăuș.

Aceasta va constitui temeiul unui însuflețit dialog al instrumentelor din orchestră. În sfîrșit, vioara solistă îmbogățește melodiile finalului cu un ultim element tematic, un nou cuplet.

Ceea ce dă ultimei părți a concertului un caracter original, legîndu-l în mod organic de mișcările precedente, este readucerea în desfășurarea acesteia a temei principale din mișcarea inițială (vezi ex. nr. 1) și a unor elemente tematice din partea a doua, *Allegro scherzando*. Îndeosebi tema principală a primei părți va răsuna expresiv în episodul *Meno mosso* la vioara solistă și tot ea va încheia în mișcare însuflețită *Ben vivo* — întreaga lucrare.

Felix MENDELSSOHN — BARTHOLDY

(1809 — 1847)

Alături de contemporanii săi, Robert Schumann și Richard Wagner, compozitorul F. Mendelssohn-Bartholdy este un exponent de seamă al romantismului muzical german.

El s-a născut la Hamburg, la 3 februarie 1809, într-o familie de intelectuali și a studiat din copilărie pianul, vioara și compoziția. Copil-minune, și-a început de timpuriu cariera de pianist-concertist, repurtînd succese în Germania, Italia, Franța și Anglia. La 21 de ani era un dirijor vestit în toată Germania, apreciat prin darul său de a însufleți orchestrele și masele corale în interpretarea marilor capodopere ale trecutului muzical.

După ce a revelat publicului german și european capodoperele literaturii pianistice ale marelui J. S. Bach, la 11 martie 1829 (deci la vîrsta de 20 ani), el a organizat, la *Singakademie* din Berlin, prima audiție a monumentalului oratoriu al cantorului din Leipzig, *Patimile după Matei*. Întregul popor german a fost răscolit și înălțat sufletește de comorile de frumusețe muzicală ale acestei capodopere necunoscute pînă atunci. Servind cu modestie și pasiune creația marilor înaintași — Bach, Händel, Mozart și Beethoven — Mendelsshon-Bartholdy a jucat un rol de prim-ordin în cultura muzicală a timpului și a dat o nouă orientare artei dirijorale.

Într-o existență scurtă (a trăit cu trei ani mai mult decît Mozart), Mendelssohn-Bartholdy a creat 121 de lucrări, în diferite genuri muzicale. Dintre acestea, vom cita cinci *Simfonii*, *Concertul pentru vioară* (nelipsit din repertoriul violoniștilor, datorită farmecului său melodic și eleganței poetice a facturii), două concerte pentru pian, piese concertante pentru pian și orchestră, două oratorii : *Paulus* și *Elias*. Cele mai populare lucrări de cameră ale compozitorului sînt însă cele scrise pentru pian, concepute în cele mai variate forme, de la cele clasice *(Preludii și Fugi. 4 Sonate)*, pînă la formele libere, tipice romantismului, *Capricii*, *Fantezii* și popularele *Cîntece fără cuvinte*.

Creația lui F. Mendelssohn-Bartholdy se caracterizează printr-o substanță melodică inspirată, izvorîtă din particularitățile

liedului german, printr-o orchestrație strălucitoare, pusă în slujba reliefării plastice a imaginilor muzicale și mai ales prin claritatea formei muzicale.

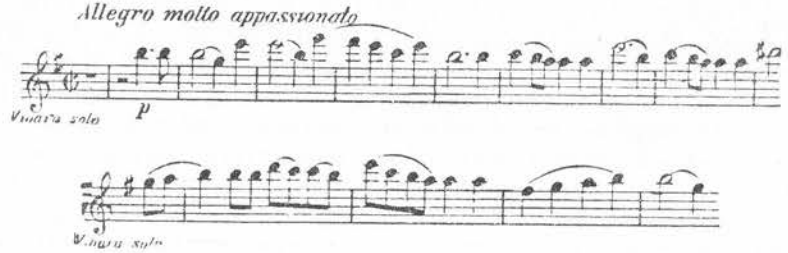
CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ ÎN MI MINOR, OP. 64.

Inspirat, nobil și popular prin plasticitatea și conturul fermecător al fluxului melodic, *Concertul pentru vioară în mi minor, op. 64*, de F. Mendelssohn-Bartholdy este unul dintre cele mai frumoase giuvaere ale literaturii violonistice.

Cele trei părți ale sale se cîntă fără întrerupere, contopite în aceeași unitate a discursului muzical, deși contrastul ritmic-melodic și de mișcare al părților este foarte marcat. Mendelsshon-Bartholdy rămîne, în privința acestei inovații formale, continuatorul noului tip de concert făurit de Carl Maria Weber în cunoscutul său *Konzertstück* pentru pian și orchestră, *op. 79*.

În concertul de vioară de Mendelssohn-Bartholdy, instrumentul solist expune tema principală a primei mișcări — *Allegro molto appassionato* — care va fi apoi preluată de orchestră.

Partea I, Allegro molto appassionato, în mi minor, începe cu o figură de acompaniament arpegiată a instrumentelor cu coarde, în *piano*. Vioara solistă își însăilează în registrul superior tema principală de o fină cantabilitate, căreia mișcarea de *Allegro* nu-i diminuează expresivitatea. Larga melodie principală este formată din două fraze a și b (ex. 1), cea dintîi alcătuită din 8 măsuri, a doua constituită din 5 măsuri. Vioara repetă tema principală pe acompaniamentul egal al coardelor susținute de *pizzicatele* contrabașilor. Iată înfățișarea temei principale:



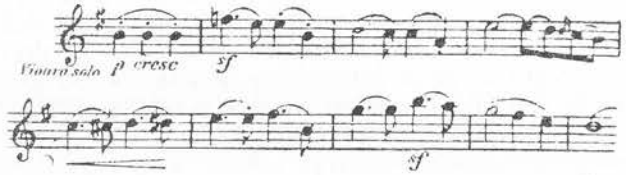
Vioara solistă atacă un pasaj strălucitor de triolete ce conduce discursul muzical spre un episod de octave suitoare. Episodul octavelor se repetă și se dizolvă din nou în triolete, acest marș armonic și melodic pregătind primul *tutti* orchestral în

care tema principală răsună amplu. Contrabasurile, fagoturile și viorile preiau ultimele patru măsuri ale primei fraze a temei principale (ex. 1 a) în timp ce figura arpegiată de acompaniament, care la început aparținea coardelor, trece de astă dată la oboaie.

Suflătorii de lemn intră apoi în sonoritatea *fortissimo (ff)* cu un nou motiv melodios, pe care fagoturile și contrabașii îl acompaniază.

Intreg acest episod servește la introducerea unei teme noi care-și va dezvălui însemnătatea în secțiunea mediană a formei de sonată, adică în dezvoltare.

Urmează apoi un episod modulatoriu, neliniștit și pătruns de o expresie dureroasă, în care vioara solistă va străbate un șir de tonalități, conducînd spre tema secundară intonată la început de clarinete și flaute, preluată apoi de instrumentul solist.



Dezvoltarea se bazează îndeosebi pe o temă de tranziție care răsună la vioara solistă în timp ce suflătorii de lemn acompaniază în acorduri. Întreaga orchestră intonează această melodie pe care suflătorii de lemn o leagă de primele două măsuri ale temei principale.

Acest fragment tematic va îmbrăca un veșmînt orchestral foarte variat și pe el se va clădi creșterea sonoră ce conduce spre cadența *ad libitum* integrată de compozitor în țesătura primei părți. De remarcat în această cadență lanțurile de triluri cîntate pe coarda sol, de un efect dureros.

Trecerea spre repriză, adică spre reluarea materialului tematic, este magistrală. În timp ce instrumentul solist execută o figură arpegiată, viorile, flautele și oboaicle readuc într-o sonoritate estompată *(pp)* tema principală. De îndată ce aceasta apare, figurația viorii solistice coboară în acompaniament. O încheiere în mișcare vie, *Presto*, pune capăt primei părți a concertului.

Partea II, Andante, este precedată de o tranziție originală și poetică. Fagotul menține o notă a acordului final al primei părți în timp ce flautele, clarinetele și coardele execută primele măsuri ale unei introduceri. Corzile expun apoi în canon o fi-

gură de acompaniament deasupra căreia vioara solistă suprapune o melodie de o pătrunzătoare melancolie și duioșie:

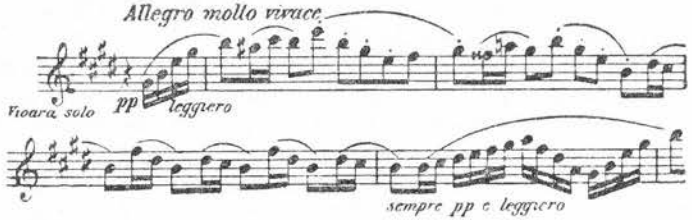
Clădită în forma unui lied, *Andantele* are în partea de mijloc o idee nouă, în tonalitate minoră *(la minor)*, intonată de viori și suflătorii de lemn și dublată de fagot și violoncel.

Această melodie ce răsună pentru prima oară însoțită de un *tremolo* al coardelor este însușită de instrumentul solist, care-i dă o expresie caldă și convingătoare. Un dialog al viorii soliste cu orchestra pe marginea temei principale (ex. 3) constituie puntea către readucerea primei secțiuni a *Andantelui.*

Partea III, Allegretto non troppo — Allegro molto vivace, este și ea pregătită de o introducere scurtă — *Allegretto non troppo* — de numai 14 măsuri. Ea constituie o poetică tranziție către finalul strălucitor al concertului.

În puținele măsuri, vioara solistă intonează o delicată cantilenă.

Resimțim parcă regretul unui farmec risipit atunci cînd alămurile marchează un ritm decis deasupra căruia se înalță o figură arpegiată, șăgalnică, a viorii soliste. Din repetarea acestei figuri se va avînta ca dintr-un arc încordat tema principală veselă și glumeață pe care tot instrumentul solist o va intona într-o nuanță *pianissimo leggiero*, sugerînd un dans de ființe înaripate:



Flautele și clarinetele acompaniază această spirituală melodie cu vesele și grațioase acorduri staccate.

Din această temă sprintenă, vioara solistă va trece apoi într-un pasaj de figuri mișcate, acompaniată de *pizzicatele* corzilor. Este trecerea spre tema a doua ce răsună la viori.

În atmosfera jubilantă a cîntului orchestrei, vioara solistă va aduce acestei melodii o concluzie de trei măsuri.

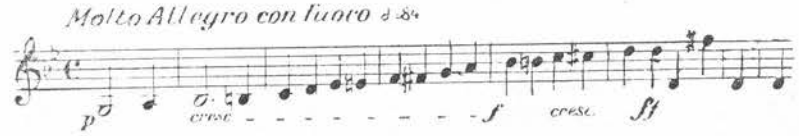
Oboaiele preiau tema secundară și deschid cu ea secțiunea mediană a dezvoltării unde o creștere sonoră a masei simfonice marchează punctul culminant. Prelucrarea contrapunctică a temei principale (ex. nr. 4), circulația acesteia din orchestră la instrumentul solist, alcătuiesc miezul dezvoltării. Vioara solistă execută apoi o gamă cromatică și se avîntă spre repriză care însă aduce noi și neașteptate elemente în prezentarea plină de culoare a ideilor principale.

O *coda* strălucitoare, în care răsună temele principale, pune capăt, într-o volbură sonoră, acestui final ce întruchipează cu o mare plasticitate stilul virtuoz și în același timp cantabil al compozitorului.

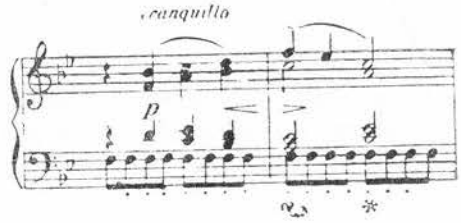
CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ, Nr. 1, ÎN SOL MINOR

Deși mai puțin cunoscut decît cel pentru vioară, *Concertul în sol minor, op. 25*, reprezintă un aport demn de luat în seamă al compozitorului la îmbogățirea literaturii concertistice de pian.

Lucrarea se deschide cu o temă introductivă, în mișcare *Molto allegro con fuoco*, care, pornind de la *piano*, ajunge curînd la *fortissimo:*

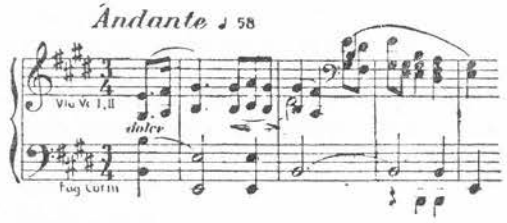


Pianul se avîntă de îndată în iureșul muzicii cu un motiv expansiv. Tema aceasta, care apare în continuare, la solist, vădește influența stilului romantic învolburat al lui Weber. Tema secundară este o melodie suplă; expunerea ei este încredințată solistului.



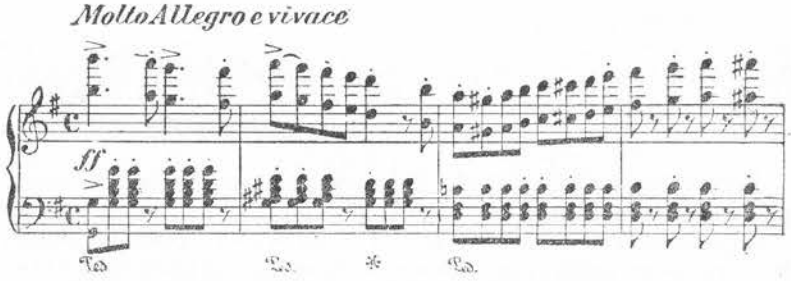
Dezvoltarea începe cu motivul avîntat cu care-şi făcuse apariţia pianul. În repriză, tematica este adusă, ca de obicei, cu schimbări de orchestraţie şi plan tonal.

Partea I a concertului se leagă pe nesimţite cu mişcarea următoare, *Andante*. Este o pagină romantică, visătoare, în care solistul cooperează cu corul nostalgic al violoncelului, violei, fagotului şi cornului :



Partea II a concertului, care este alcătuit din 3 secţiuni, este dominată de tema de mai sus.

Trecerea la *final* — *Presto* — o face acelaşi motiv de semnal care răsună la corn şi trompete şi întărit de pian. Pe acest motiv e alcătuită o introducere după care urmează prima temă propriu-zisă a ultimei părţi. Ea e străbătută de suflu dinamic :



Auzim însă aici şi motive transparente care ni-l amintesc pe Mendelssohn din feerica muzică la *Visul unei nopţi de vară*. În final sînt revalorificate elemente tematice din partea I.

Concertul se încheie cu o secţiune strălucitoare — *coda* — care oferă protagonistului prilejul dezlănţuirii spectaculoase a virtuozităţii.

Wolfgang Amadeus MOZART

(1756 — 1791)

Născut la 27 ianuarie 1756 la Salzburg, în Austria, într-o familie de muzicieni, Wolfgang Amadeus Mozart a murit la 5 decembrie 1791, la Viena, înainte de a împlini vîrsta de 35 de ani. În scurta sa viaţă, acest genial compozitor a desfăşurat un intens şi multilateral efort creator, aproape unic în istoria muzicii, îmbogăţind principalele genuri şi forme cu numeroase capodopere.

Făcînd din maeştrii trecutului şi ai vremii sale călăuze sigure în cucerirea măiestriei artistice, Mozart a valorificat, în cele aproape 700 de lucrări ale sale, toate posibilităţile de expresie ale stilurilor muzicale. El a pus cu o egală strălucire şi forţă melodia, polifonia şi armonia în serviciul dezvăluirii artistice a unui bogat conţinut de idei şi sentimente de un umanism profund.

Deschizător de drumuri noi în teatrul muzical, autor de misse, simfonii, concerte, uverturi, serenade, divertismente, casaţiuni, cvartete, sonate, arii de concert şi lieduri, Mozart a fecundat cu geniul său toate genurile şi formele muzicale, astfel încît nici unul din ele n-a rămas în afara sferei uimitor de largi şi cuprinzătoare a talentului său unic.

Toate creaţiile sale strălucesc şi palpită de sentimentul pasionat al dragostei faţă de viaţă, oameni şi artă. Pretutindeni se afirmă entuziasmul unui suflet setos de fericire şi lumină, care-şi înveşmîntează suferinţa, aspiraţiile, tristeţea şi bucuria în frumuseţe sonoră desăvîrşită.

„Mozart — a spus marele compozitor sovietic D. D. Şostakovici — este tinereţea muzicii, mugurele veşnic tînăr ce aduce omenirii bucuria înnoirii primăvăratice. Iată în ce constă forţa şi măreţia artei sale, ce nu s-a ofilit în decursul vremurilor".

În creaţia mozartiană, concertul pentru unul sau mai multe instrumente şi orchestră ocupă un loc deosebit. El ne-a lăsat 27 de concerte pentru pian, 8 pentru vioară şi 12 pentru diferite instrumente de suflat. Concertele sale încheie, pe o înaltă treaptă de desăvîrşire, îndelungatul proces istoric de delimi

tare în cadrul simfonismului și de cristalizare formală a stilului concertant.

Forma de sonată folosită în primele lor mișcări, apare mult îmbogățită în conținutul ei tematic, datorită concepției estetice a lui Mozart, care vedea în muzică o reflectare a vieții, o ciocnire de forțe, caractere, sentimente și gînduri. Sfera de imagini a concertelor sale este largă și uimitor de cuprinzătoare, dezvoltările sînt pline de tensiune dramatică, iar soluția conflictelor inițiate în prima lor mișcare apare într-o apoteoză de lumină și optimism, în strălucitele sale finaluri, structurate în forma de *rondo*, *rondo-sonată* sau temă cu variațiuni.

CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ ÎN MI BEMOL MAJOR, K.V. 271

Compus în 1777 Salzburg, *Concertul în mi bemol major pentru pian și orchestră* se resimte în factura lui formală, ca și în profilul tematicii, de înrîurirea concertelor de vioară scrise în 1775 și îndeosebi a celui în *la major (K.V. 219)*.

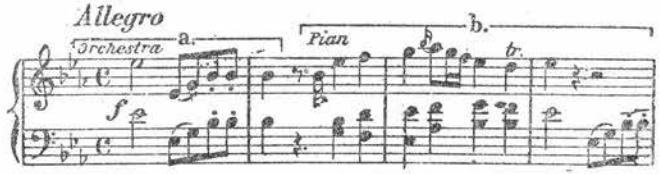
Conceput pentru o orchestră alcătuită din două oboaie, doi corni și cvintetul de coarde, *Concertul în mi bemol major* reprezintă, din punct de vedere stilistic, începutul afirmării unei noi concepții a compozitorului asupra muzicii concertante. Se oglindește în paginile lucrării maniera dialogată în tratarea pianului și orchestrei, ce va atinge culminația în concertele de maturitate, compuse în perioada „academiilor" vieneze.

Îmbinarea în paginile lucrării a stilului virtuoz cu cel cantabil-instrumental, dialogul dintre *solo* și *tutti*, care animă dezvoltarea primului *Allegro*, apariția unor recitative, adîncimea sentimentelor exprimate în mișcarea lentă *(Andantino)*, noblețea temelor lirice și pregnanța, avîntul tineresc al temelor din *Allegro*, cu caracterul lor de operă bufă, dau *Concertului în mi bemol major* o fizionomie aparte în șirul lucrărilor similare ale perioadei de tinerețe. Mozart însuși a acordat lucrării o însemnătate și o prețuire deosebită, scriind cadențele solistice atît la prima cît și la ultima parte.

Cele trei părți ale concertului sînt:

Partea I, *Allegro*. De la cele dintîi măsuri ale *Allegro*-ului inițial se remarcă maniera *dialogată* în care este expusă ideea principală. Orchestra intonează cu energie prima măsură

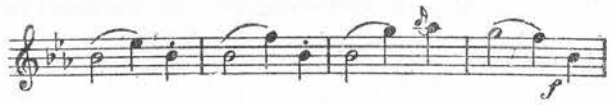
a temei pe care pianul o completează, smulgînd-o cu tinerese elan orchestral:



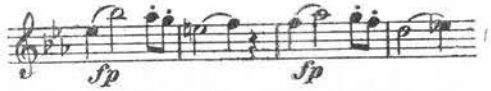
Tema I, cu un ritm pătimaș și viguros, și cu linia ei suitoare, își va pune pecetea pe întregul *Allegro*.

Reluînd firul muzical întrerupt de prima izbucnire a pianului, orchestra va expune cele două teme ale mișcării, urmate de o a treia idee, conclusivă, în timp ce pianul va suprapune pe ultimele măsuri ale introducerii simfonice un tril prelung.

În cursul preambului orchestral, răsună, pe fondul unei figurații muzicale, eleganta și fermecătoarea temă II:



Cele două teme, cu un conținut emoțional puternic contrastant, sînt urmate de o idee melodică nouă, cu funcție conclusivă, expusă cu o nuanțată expresie de coarde:



Pianul reintră în acțiunea muzicală cu amintitul tril, angajîndu-se într-un însuflețit dialog cu orchestra pe temeiul celor două teme principale.

Dezvoltarea, lipsită de obișnuitele elemente noi, introduse de Mozart în majoritatea concertelor sale, prelucrează amplu tema I și îndeosebi avîntata sa măsură inițială. Stilul dialogat se menține în tot timpul dezvoltării.

După repriză, cadența originală subliniază contrastul tematic și conduce spre sfîrșitul acestei părți.

Partea II, *Andantino*, exprimă o intensă și dureroasă emoție. Orice element ornamental de factură virtuoză dispare,

pentru a lăsa să răsune un ritm suspinat și o melodică pătrunsă de accentele unei recitări dramatice.

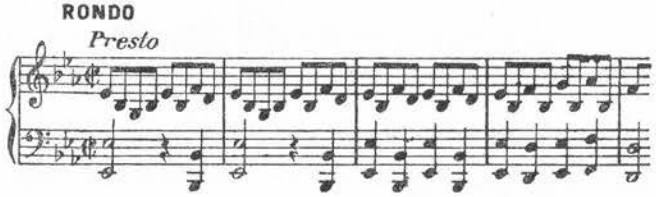
Orchestra execută un preludiu, în care viorile, într-o continuă imitație, șoptesc parcă suspine înăbușite deasupra cărora pianul își înalță cîntul său de o pătrunzătoare și resemnată durere:

Un episod orchestral, de proporții mai mici ca primul, servește ca preambul la enunțarea unei noi idei de către pian:

După repetarea liberă a ideilor principale, cărora li se adaugă figuri și desene melodice noi, o cadență în mișcare *Andante* încheie, într-o atmosferă poetică, această admirabilă parte lentă.

Partea III, *Rondo-Presto*, este pătrunsă de o scînteietoare vervă ce amintește, prin umor și impetuozitate, de scenele animate ale unei opere bufe.

De astă dată, pianul solist își atribuie rolul principal. El deschide acțiunea cu o temă animată care va avea rol de refren.



Primul cuplet, de o alură zglobie, răsună cu zburdălnicie de clopoțel, întîi la orchestră și apoi la pian.

O cadență a pianului intervine ca un nou cuplet sau ca o concluzie a primului cuplet.

Refrenul răsună din nou, impetuos și strălucitor, la pian, după care solistul aduce un nou cuplet.

O altă cadență marchează sfîrșitul celui de al doilea cuplet. Pianul solo intonează apoi episodul *menuetto*, subliniind,

prin *legato* și cantabilitate expresivă, frumusețea evocatoare a unei melodii de un farmec deosebit, al cărei ritm legănător se apropie de acela al unui *Ländler*.

Melodia menuetului este prezentată în patru variațiuni, în decursul cărora pianul își păstrează rolul dominant.

Tema refrenului, însoțită de cuplete, conduce, în mișcare vie *(Presto)*, spre cadența finală.

CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ ÎN RE MINOR, K.V. 466

Prin amploarea dezvoltării simfonice, prin dramatismul opoziției dintre pianul protagonist și corul instrumental al orchestrei, prin atmosfera lui dureroasă și încordată în același timp, determinată în parte și de tonalitatea *re minor*, acest concert reprezintă un moment din cele mai semnificative ale fazei de maturitate deplină a lui Mozart. Stilul nou simfonic pe care Mozart îl întemeiază cu această lucrare va fi continuat de Beethoven și Brahms cu alte mijloace artistice de expresie.

Beethoven a fost conștient de elementele noi care abundă în paginile *Concertului în re minor* — cu care și-a făcut de altfel debutul ca pianist la Viena — și pe care îl considera, alături de lucrările lui Bach, o piesă de fond din repertoriul său pianistic.

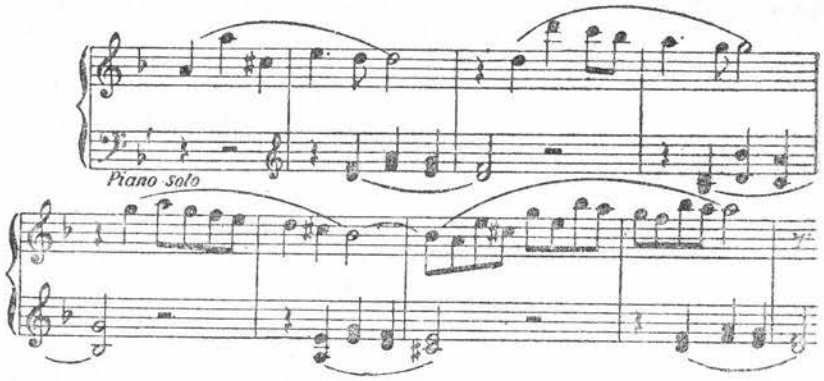
Cele trei părți ale concertului sînt: I. *Allegro*, II. *Romanța*; III. *Rondo*. Orchestrația originală se bazează pe orchestra de coarde, flaut, două oboaie, două clarinete, două fagoturi, doi corni, două trompete, timpani.

Excepționala bogăție melodică a lucrării se evidențiază chiar din prima parte, unde găsim nu mai puțin de șase elemente tematice. Resursele expresive ale orchestrei sînt aici folosite cu o putere de invenție și cu o vigoare contrapunctică egală cu a celor mai frumoase simfonii.

Instrumentele cu coarde expun, în nuanța *piano*, un motiv sincopat, dedesubtul căruia se remarcă o figură mișcată a contrabasurilor. Acest motiv ne conduce spre culminația temei principale, ce răsună energic în *forte*.

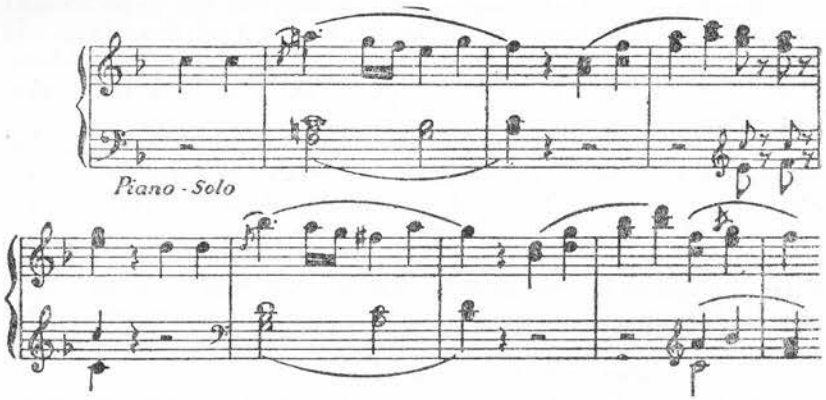
Introducerea orchestrală își află concluzia într-o nouă melodie plină de o reținută melancolie a instrumentelor cu coarde.

Abia în acest moment pianul enunță o melodie nostalgică, visătoare, dureroasă:



După expunerea acestei idei ce face parte din grupul temelor principale, orchestra intră în acțiune, în timp ce pianul solist împodobește cîntul sincopat al coardelor cu adevărate broderii sonore.

Instrumentul solist intervine din nou pentru a face să răsune o melodie parcă mai luminoasă, cu un ritm mîndru și bărbătesc:



Cu această nouă idee, expunerea amplă, simfonică, a materialului tematic se încheie. Dezvoltarea este de o vigoare și un dramatism beethovenian.

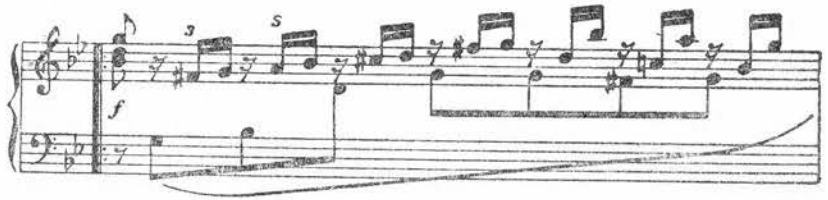
Înaintea încheierii părții I, solistul execută de obicei o cadență de Hummel; Beethoven a lăsat și el o asemenea cadență scrisă și cîntată de el ori de cîte ori interpreta acest concert.

Partea II, *Romanța*, reprezintă, prin atmosfera îngîndurată și poetică ce domină în prima și ultima ei secțiune, un surprinzător contrast față de impetuozitatea dramatică a *Allegro*-ului inițial.

Luînd conducerea discursului muzical, pianul expune de la început o melodie dulce și duioasă, o adevărată evocare lirică pe care o continuă orchestra.

După ce orchestra repetă tema de mai sus, pianul răspunde cu o frază melodică, de legătură, ce va servi la reducerea melodiei inițiale.

Ceea ce urmează este un episod cu totul neașteptat. Pianul declanșează o dramatică și învolburată fantezie, al cărei romantism se sprijină pe arta clavecinistică a lui Bach, prevestind totodată pianistica beethoveniană. Melodia este desfășurată cu generozitate în cele două registre ale pianului numai de mîna stîngă, în timp ce mîna dreaptă execută în jurul ei un continuu desen fremătător:



Această furtunoasă fantezie, întîi în tonalitate minoră *(sol minor)*, se reia în tonalitate majoră *(si bemol major)*, după care o scurtă cadență readuce cu neașteptată poezie și delicatețe ideea inițială, reexpusă de pian și apoi de orchestră. *Coda* este clădită pe un motiv de legătură, din ale cărui elemente, compozitorul va țese vraja celei mai strălucitoare și mai poetice încheieri.

Partea III, *Rondo-Prestissimo*, este străbătută de accente de veselie.

Rondo-ul are mai multe teme, dar dintre acestea se remarcă predominanța a două melodii principale, organizate în cadrul formei de *rondo*-sonată.

Pianul are inițiativa acțiunii muzicale. El enunță o avîntată melodie pe care orchestra o duce mai departe:

O a doua temă principală este cîntată tot de pian dar ea este repede umbrită de revenirea celei dintîi.

Dezvoltarea aduce și ea elemente noi, sub forma unui motiv ale cărui măsuri sînt alternativ expuse de oboi și pian.

Dar tema principală, antrenantă și tinerească, a *rondo*-ului revine, conducînd spre ultimele măsuri ce încheie luminos (în tonalitate majoră) acest admirabil concert.

CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ ÎN LA MAJOR, K.V. 488

Lucrarea — compusă la Viena în 1786 — este una dintre cele mai frumoase scrise de Mozart pentru instrumentul său preferat — pianul.

S-a subliniat adesea sensul psihologic al tonalității în creația lui Mozart. Tonul lui *la major* este acela în care marele compozitor și-a conceput lucrările sale cele mai frumoase, mai lirice, mai duioase și mai pline de o inspirație profundă, poetică și muzicală.

Concertul se remarcă prin prospețimea impresiilor, luminozitatea imaginilor, traduse printr-o mare abundență melodică, precum și prin alternarea dispoziției generale lirice cu episoade în care se manifestă tendința spre umor fin, specific gîndirii lui Mozart. Cu totul remarcabilă este forța emoțională pe care o degajă cantilena mișcării lente *(Adagio)*, pe care compozitorul a fost silit s-o repete de trei ori cu prilejul primei audiții la Viena.

Concertul în la major pentru pian și orchestră este alcătuit din următoarele trei mișcări:

Partea I, Allegro, este concepută în formă de sonată cu trei elemente tematice. Larga participare a aparatului orchestral la enunțarea ideilor și la prelucrarea lor se oglindește în introducerea orchestrală ce precede intrarea pianului, făcînd o primă expunere a temelor principale.

Grupul instrumentelor cu coarde intonează, într-o sonoritate discretă *(piano)*, tema I, gingașă, grațioasă și ușor meditativă prin tendința ei coborîtoare:

Suflătorii reiau melodia de mai sus; după o alternare de acorduri, o idee melodică de legătură, intonată de întreaga orchestră, ne conduce spre tema II.

Aceasta răsună la coarde în sonoritate *piano* și are un caracter duios, înrudindu-se cu tema I.

În linia unduioasă a temei II, în libertatea cantilenei, în intonațiile ei calde, aproape vocale, distingem izvorul comun al melodiei instrumentale și vocale a lui Mozart.

Abia după expoziția orchestrală, pianul reia singur, fără acompaniament orchestral, cele două teme.

Dezvoltarea surprinde prin factura ei. După clasica expunere a celor două teme, ne puteam aștepta la o dezvoltare clădită pe prelucrarea acestora. Dar dezvoltarea primei părți este bazată pe un element tematic nou, expus de instrumentele cu coarde într-o accentuare a dispoziției lirico-meditative:

Melodia de mai sus este tratată în stil contrapunctic. Game și arpegii, figuri strălucitoare, vervă și nerv ritmic îm-

ping desfășurarea muzicii către reluarea materialului tematic (repriza), după care cadența pianului solist, de un stil virtuoz (scrisă chiar de compozitor), conduce la încheierea primei mișcări.

Partea II, Adagio, este străbătută de o pătrunzătoare poezie. Intonații duioase se înfrățesc cu o dispoziție nostalgică în melodia principală, expusă de pianul solist într-o legănare de siciliană (dans lent în $\frac{6}{8}$):

Ritmul, mișcarea și unele intervale expresive (sexta) amintesc de fragmentul *Lacrymosa* din nemuritorul *Requiem* mozartian.

Fraza melodioasă a pianului se prelungește de-a lungul a 12 măsuri, pînă cînd orchestra aduce o nouă melodie.

Aceasta este curînd urmată de o a treia, la fel de expresivă, de emoționantă.

Reluarea ideilor și varierea lor, trecerea celor expuse de orchestră la pian și invers, conduc la o încheiere în sonorități din ce în ce mai stinse.

Partea III, Allegro assai, aduce un contrast puternic față de partea mediană.

Cu impetuozitate, cu vervă șăgalnică, pianul solist expune tema principală a *rondo*-ului, străbătută de o rară invenție melodică.

Orchestra reia tema de mai sus în sonorități ample, apoi coardele (în *piano*) aduc o nouă melodie (cuplet) la a cărei expunere participă și suflătorii:

La întrecerea dintre pian și orchestră, la sporirea continuă a sentimentului de bucurie, pianul mai aduce o serie de elemente tematice de o egală vivacitate:

Înlănțuirea și revenirea acestora, cu predominanța refrenului din ex. 4, dau părții finale o exuberanță deosebită care a determinat pe unii din comentatorii creației lui Mozart (Saint-Foix) s-o compare cu celebrul tablou al lui Rembrandt, intitulat *Chermesa.*

CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ ÎN DO MINOR, K.V. 491

În șirul celor 27 concerte pentru pian și orchestră, cele concepute în tonalitatea minoră *(re minor, K.V. 466* și *do minor K.V. 491)* se remarcă prin dramatismul facturii lor simfonice, prin atmosfera lor dureros încordată, prin coloritul orchestral bogat și nuanțat, în fine, prin gravitatea ideilor și sentimentelor exprimate cu ajutorul tematicii ieșite cu totul din ambianța generală a obișnuitului stil concertant din secolul XVIII.

Concertul în do minor se remarcă poate și mai mult decît cel în *re minor* prin dramatismul său. Personajele acestei drame instrumentale sînt: pianul solist, orchestra și grupul instrumentelor de suflat, desprins din masa simfonică pentru a participa la acțiunea muzicală, aidoma grupului *concertino* (grup mic instrumental, coarde sau suflători, care, în forma preclasică denumită *concerto grosso,* se detașează din masa simfonică pentru a îndeplini funcțiuni bine individualizate). În afară de aceste trei personaje, concertul abundă de părți solistice de o mare expresivitate, încredințate flautului și clarinetului.

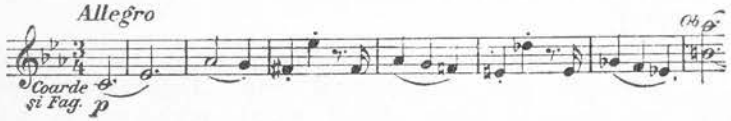
Din punct de vedere al conținutului emoțional, cele două concerte în tonalitate minoră dezvăluie o nouă estetică muzicală, o nouă atitudine a creatorului în fața vieții și artei. Compozitorul se arată aici mai puțin preocupat de a place auditorului (aparținînd lumii saloanelor) decît de transpunerea pe plan simfonic a celor mai adînci și intime trăiri.

Concertul în do minor a fost scris în 1786, în același an în care compozitorul a terminat opera *Nunta lui Figaro.* Dacă în opera amintită mai sus Mozart ne apare ca un poet dramatic ce îmbină lirismul cu satira, în *Concertul în do minor* el ni se înfățișează ca un poet al suferințelor omului, căci prin lirismul său temperamental străbat accentele durerii și chiar ale încordării eroice.

Orchestrația concertului comportă : un flaut, două oboaie, două clarinete, două fagoturi, doi corni, două trompete, cvintetul de coarde și timpani.

Partea I, *Allegro*, ne introduce într-o lume de idei și sentimente în care pulsează ritmuri încordate, combative. Cromatismul expresiv al temelor, ritmul lor neliniștit, predominanța colorítului închis și cu rare pete de lumină, freamătul neliniștit al timpanilor susținînd izbucnirea alămurilor, toate acestea contribuie la situarea conținutului emoțional al părții I în sfera aceleiași oscilații caracteristice sufletului mozartian, între „teamă și nădejde", *(Immer zwischen Angst und Hoffnung)* la care se referă unele scrisori ale compozitorului.

Din adîncul orchestrei, instrumentele cu coarde, cărora li se adaugă glasul grav al fagotului, expun, în *piano*, la unison, melodia principală — tema I — de un caracter dureros, neliniștit, pătruns de jarul suferinței.

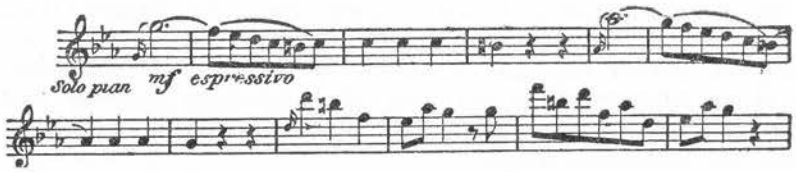


Tema se înrudește cu ideea principală a *Concertului nr. 3 pentru pian și orchestră* de Beethoven, la fel de dramatic, scris în aceeași tonalitate.

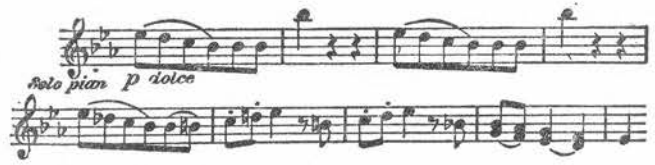
După această apariție a temei, la început dureroasă și apoi furtunoasă, atmosfera se liniștește, lăsînd să se audă glasurile îngemănate ale oboiului și fagotului, ce intonează o frază ce pare a fi o completare a melodiei din ex. 1.

Grupul *concertino* se constituie treptat prin angajarea succesivă a flautului și a clarinetului la expunerea unui element tematic secundar, redat în întregime de flaut. Din nou sonoritatea orchestrei sporește.

După ce face o amplă expunere a temei I, pianul solist intonează, într-o sonoritate *mezzo forte* și fără acompaniament, o melodie melancolică :



Pianul reia apoi tema I (ex. 1) pe care o prezintă variat, intonînd-o în intervale mari, cu salturi caracteristice. La sfîrșitul expunerii, solistul execută game suitoare și coborîtoare — și puntea către tema II — pe care o expune într-o pătrunzătoare sonoritate *(dolce)* :



Cu această nouă melodie, mîngîietoare, suavă, tonalitatea se schimbă din nou *(mi bemol major)* și o dată cu ea, lumina și speranța par să pătrundă în lumea îndurerată și încordată a primei părți.

Dezvoltarea (secțiunea centrală a mișcării) — lărgită prin grupul ideilor principale și secundare — începe cu o nouă melodie ce răsună la orchestră, expusă de oboi și îngînată de clarinete și fagoturi, în timp ce cvintetul de coarde acompaniază.

Melodia este reluată de pian care o prezintă ornamentat, dar dispare curînd, pentru a face loc temei I ce răsună suav la flaut peste acompaniamentul în arpegii al pianului.

Ceea ce urmează este o concentrare a conflictului dramatic. Pianul execută arpegii suitoare și coborîtoare pe un fond orchestral în care persistă un ritm caracteristic și reminiscențe ale temei I ce-și pune pecetea sa dureroasă pe întreaga mișcare.

Repriza (reluarea materialului tematic) readuce la pian tema I apoi tema cu care a început dezvoltarea și încheie prima parte într-o creștere a sonorității orchestrale.

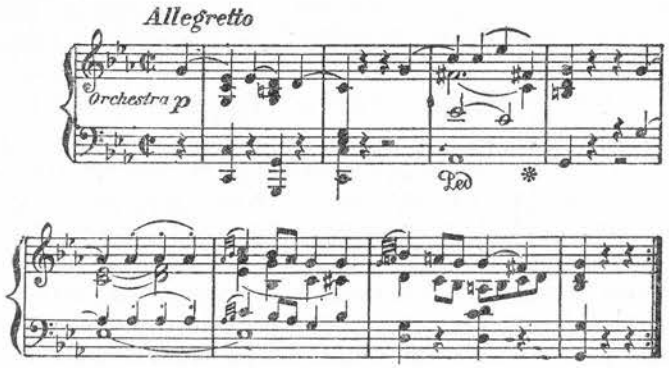
Partea II, *Larghetto*, se înrudește prin melodismul ei expresiv cu partea mediană a concertului în *re minor*, intitulată *Romanță*. Totuși, melodica mișcării lente a *Concertului în do minor* este încă mai expresivă, contopind în substanța ei sentimente variate și bogat nuanțate, duioșie caldă și evocatoare, nostalgii și aspirații către fericire și, în fine, o plinătate sufletească, o bucurie matură.

Pianul solo cîntă, într-o sonoritate *dolce*, melodia principală, avînd o rezonanță evocatoare :

Orchestra (grupul coardelor) o reia, alternîndu-și cîntul cu acela al suflătorilor. O idee nouă, străbătută parcă de o fierbinte aspirație spre fericire va răsuna la orchestră ca și un al treilea element tematic, gingaș și tineresc.

Partea III, *Allegretto*, este o temă cu variațiuni, expuse într-o însuflețită înlănțuire, fiecare din protagoniști — orchestra și pianul — modificînd înfățișarea melodiei de bază.

Melodia ce constituie punctul de plecare al variațiunilor este cantabilă, naivă și fermecătoare :



În decursul variațiunilor ea capătă caractere diferite ajungînd pînă la o expresie de un puternic dramatism.

Concluzia întrunește toate personajele dramei instrumentale: pian, orchestră, *concertino*, întocmai ca înaintea căderilor de cortină din finalurile de acte ale operelor lui Mozart, cînd eroii își unesc vocile într-un cînt general.

CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ, ÎN RE MAJOR K.V. 537

Concertul în re major pentru pian și orchestră, K.V. 537 a fost terminat la Viena, la 24 februarie 1788. Presupunîndu-se de către unii cercetători ai trecutului muzical că ar fi fost interpretat de Mozart cu prilejul festivităților încoronării împăratului Austriei la Frankfurt pe Mein — în 1790, s-a dat lucrării titlul „Concert al încoronării" *(Krönungs-Konzert)* sub care a devenit cunoscută.

Prin stilul său strălucitor, virtuoz, oarecum exterior, *Concertul în re major* manifestă o reluare, la un nou stadiu al evoluției lui Mozart, a stilului primelor concerte.

Concertul este alcătuit în forma obișnuită, tripartită. După un prim *Allegro* în formă de sonată, urmează o mișcare lentă *Larghetto* și un *rondo* final, *Allegretto*.

Partea I, *Allegro*, începe cu o amplă expoziție tematică a orchestrei. Fără introducere, tema principală răsună vesel în nuanța *piano* la cvartetul de coarde, sprijinindu-se pe un ritm egal de pătrimi :

Orchestra răspunde în *forte* cu o riturnelă zglobie ce cuprinde toate instrumentele. Tema secundară adusă printr-o frază șerpuitoare și puternic accentuată a primelor viori are această înfățișare șăgalnică :

O nouă riturnelă a orchestrei va lega tema secundară de un al treilea element tematic, episodic, ce răsună vesel ca o replică de „operă bufă" la flaut și coarde. Un *tutti* amplu și sonor pune capăt expoziției orchestrale.

În acest moment solistul se angajează în acțiunea muzicală. El reia tema principală (ex. nr. 1) legînd-o printr-un pasaj strălucitor de șaisprezecimi de tema secundară, intonată în replică de orchestră. Game suitoare și coborîtoare ale solistului acompa-

niat de coarde, oferind surpriza unor bogate modulații, introduc o nouă idee, episodică și aceasta, prin mijlocirea căreia solistul va readuce fără acompaniament orchestral tema secundară, dar de astă dată în tonul luminos al lui *la major*. Ideea secundară trece apoi la orchestră împodobită cu game rapide și o figurație strălucitoare de către solist. Dezvoltarea se bazează mai mult pe prelucrarea temei secundare care este supusă de solist, la un moment dat, unei ample tratări contrapunctice. Un episod dialogat conduce spre repriza primei părți, unde solistului îi va reveni reluarea temei secundare (ex. nr. 2). Un ultim schimb de replici între orchestră și pianul solo, bazat pe elementul tematic episodic adus în prima expoziție orchestrală de flaut și coarde, va conduce spre cadență. Din păcate nu s-a găsit nici o cadență originală, scrisă de Mozart pentru acest concert. O *coda* scurtă a orchestrei încheie primul *Allegro*.

Partea II, *Larghetto*, este un lied instrumental în stilul melodic al „romanței" instrumentale, al cărei model perfect l-a făurit Mozart în mișcările lente ale concertelor în *re minor* și *la major*.

Solistul intonează cu simplitate tema principală de un lirism transparent :

pe care o reia îndată orchestra. Un episod de trecere, la pianul solo, va readuce cantabila melodie principală, apoi orchestra va conchide prima secțiune a formei de lied.

Un nou element tematic secundar este introdus de pianul solist pe acompaniamentul discret al coardelor ce subliniază gingășia melodiei :

După ce se repetă la pian cu același acompaniament, noua melodie modulează poetic din *la major* spre *do* și se încheie pe un acord cu coroană.

Finalul, *Allegretto*, este printre cele mai strălucitoare *rondo*-uri ale maestrului din Salzburg. Tema-refren adusă de solist este exuberantă :

Veselia ei contagioasă cuprinde întreaga orchestră, care o intonează *forte*. O frază de tranziție a viorilor reluată mai târziu de solist dă un puternic impuls discursului muzical, care printr-un *tutti* și un episod contrapunctic al suflătorilor va mijloci o nouă intervenție a instrumentului solo. Acesta introduce din nou, fără acompaniament de orchestră, primul cuplet, la fel de antrenant și vesel ca și tema principală.

Cupletul este repetat de pian și orchestră (oboi, corni, fagoturi și coarde) după care tonalitatea se schimbă din major în minor, iar pianul descrie arpegii și arabescuri făurind o strălucitoare tranziție, plină de surprize, către al doilea cuplet al formei de *rondo*, pe care-l introduc fagotul și coardele în tonalitatea *la minor*. Pianul solist va purta noul cuplet în lumina tonului major continuîndu-l cu lungi arpegii strălucitoare în treizecidoimi. Remarcabilă prin bogăția modulațiilor este secțiunea finală a *rondo*-ului unde elemente tematice secundare sînt purtate prin variate tonalități într-un joc continuu de replici între orchestră și solist. După o a treia repetare a temei-refren (ex. nr. 5) de către pianul solist și apoi de orchestră, urmează perorația finală în care pianul și orchestra se întrec în vervă, umor și strălucire.

CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ Nr. 3 ÎN SOL MAJOR, K.V. 216

Concertul în sol major, terminat la Salzburg la 12 septembrie 1775, oglindește, în factura lui, înrîurirea lucrărilor pentru vioară ale compozitorilor francezi Pierre Gaviniès (1728—1800) și Al. M. Guénin (1744—1819). Îndeosebi finalul — *Rondo* — întrerupt de un episod lent — *Andante* — în *sol minor*, se apropie, prin bogăția și succesiunea surprinzătoare a ideilor, de

factura finalului de sonată de tip francez, alcătuit în felul unui potpuriu.

Geniul lui Mozart se eliberează însă de modelul francez prin modul original cum știe să dea amploare episoadelor simfonice *(tutti)*, precum și prin rolul important pe care-l acordă unor instrumente din orchestră.

Cele 3 părți ale lucrării sînt:

Partea I, *Allegro*, începe cu o introducere orchestrală, în care sînt expuse două teme expresive. Tema I este intonată de întreaga orchestră și se caracterizează prin vivacitate și luminozitate:

Tema II, intonată de suflătorii acompaniați de coarde, răsună la fel de însorit, în accente sărbătorești:

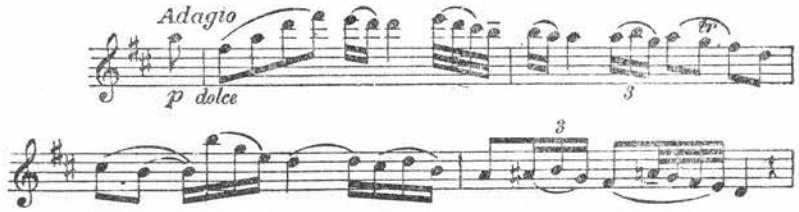
După o prezentare în imitații a temei II de către viori și coardele grave, suflătorii (oboaie și corni) conduc, printr-o frază de tranziție, spre intrarea viorii soliste în acțiunea muzicală.

Aceasta va relua tema I din introducerea orchestrei, după a cărei expunere orchestra va însăila un nou motiv de trecere, menit a pregăti intonarea de către solist a unei melodii proprii, de o largă cantabilitate, urmată de un motiv vioi și plin de grație.

După expunerea temelor din introducerea orchestrală, îmbogățită cu melodiile viorii soliste, oboaiele readuc tema II (din ex. 2) care va fi în cele din urmă intonată de către instrumentul solist.

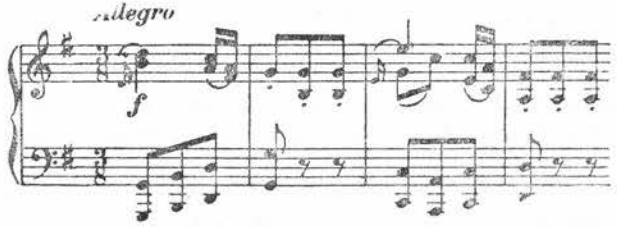
Originala expoziție s-a încheiat. Începe dezvoltarea — secțiunea mediană a formei de sonată — în care, așa cum se întîmplă în multe lucrări ale lui Mozart, vom întîlni, în locul temelor cunoscute, idei muzicale noi. În dezvoltare se afirmă factura dialogată a stilului concertant mozartian, căci în schimbul de replici dintre vioara solistă și oboi, acesta din urmă cucerește un rol aproape egal cu al solistului. Tranziția spre reprizã este un episod de o intensă și nobilă expresivitate. Prima mișcare de *Allegro* se încheie cu un *tutti* în care masa instrumentelor intonează motive ce au aparținut instrumentului solist.

Partea II, *Adagio*, este una din cele mai inspirate pagini din literatura concertistică a viorii. La început, orchestra — în care două flaute au rol solistic, acompaniate în surdină de viori — expune o frază introductivă, menită a pregăti atmosfera pentru cîntul inspirat al viorii soliste. După acest scurt preludiu, vioara intonează o cantilenă largă, nostalgică:



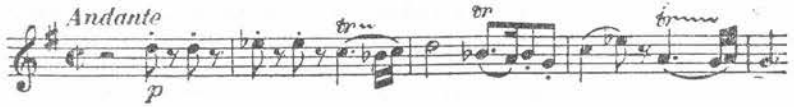
După un episod median, remarcabil prin intonațiile patetice ale viorii și prin ritmul dramatic al acompaniamentului, începutul mișcării răsună din nou fără modificări. În încheiere, vioara reia fragmentar, pentru ultima oară, nostalgicul ei cîntec. Întreaga mișcare lasă impresia unei adînci și apăsătoare dureri, transfigurate prin geniul autorului.

Partea III, *Allegro*, în formă de *rondo*, începe cu o melodie de o veselie comunicativă, adusă de orchestră:



urmată de o alta, intonată de instrumentul solist, la fel de zglobie și de tinerească:

Voioșia și exuberanța caracterizează desfășurarea *rondo*-ului, pînă la brusca lui întrerupere prin intervenția unui episod lent *(Andante)*, în care tonalitatea se schimbă *(sol minor)* și unde se aude o temă cu un ritm liniștit de *pavană* (dans francez de caracter din secolul XVII) :



Ideea de mai sus alternează cu o melodie de alură populară *(Allegretto)*, care răsună luminos, în tonalitatea inițială *(sol major)*.

Rondo-ul se încheie cu revenirea temei-refren exuberantă de la început (ex. 4), care răsună zglobiu și decis în orchestră.

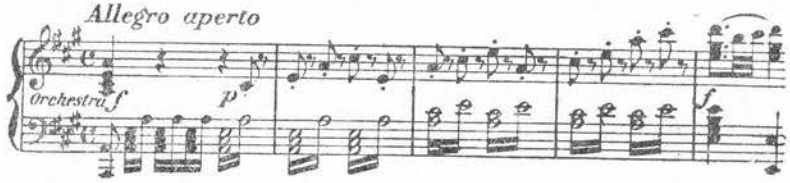
Varietatea și fantezia ritmică și melodică, bogăția limbajului orchestral, finețea poetică a cîntului viorii și modul cum acesta se integrează în ansamblul simfonic dau *Concertului în sol major* amprenta unei lucrări în care se manifestă din plin ceea ce unii comentatori numesc „trezirea geniului mozartian",

CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ Nr. 5 ÎN LA MAJOR, K.V. 219

Concertul în la major este cel din urmă din seria celor scrise la Salzburg în anul 1775.

Întregul concert, cu neîntrecuta lui bogăție de idei melodice, se naște în acordul lui *la major*, cu care începe introducerea orchestrală a primei mișcări. Toate temele concertului își află izvorul în acordul inițial, al cărui potențial melodic Mozart a știut să-l elibereze.

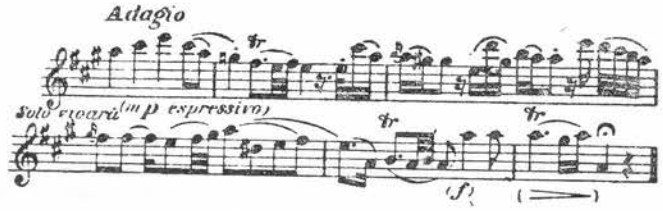
Partea I, *Allegro aperto*, începe cu introducerea orchestrală, deschisă de acordul amintit în *forte*.



Ceea ce urmează — un șir de desene ritmico-melodice izvorîte din acordul inițial — ne conduce spre un element tematic ce va încheia expunerea orchestrală prin arpegii coborîtoare.

Muzica a răsunat pînă aici în acente vii, cu un ritm mîndru și tineresc, cu grație și optimism, iar schimbarea totală a dispoziției ideilor și sentimentelor ne surprinde. Mișcarea trece din *Allegro* în *Adagio*.

Pe un fond orchestral mișcat și continuu, în care răsună glasul oboaielor și al cornilor, vioara solistă își înalță glasul înfiorat pentru a trasa conturul de foc al unui cînt străbătut de pasiune :

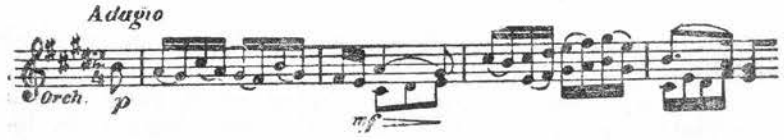


Acest scurt *Adagio*, clădit pe sunetele acordului inițial, ne lasă sub impresia că dintr-o dată bolta senină a cerului a fost întunecată de un nor.

Orchestra revine la mișcarea inițială *(Allegro aperto)* cu același acord *(la major)*. Vioara solistă își înalță vocea deasupra acompaniamentului, intonînd un nou element tematic. Instrumentul solist reia apoi succesiv elementele tematice ale introducerii orchestrale, dezvoltîndu-le într-un continuu dialog, plin de farmec și vivacitate, cu orchestra. O scurtă cadență a viorii soliste, în care răsună figuri ornamentale și triluri suitoare, conduce spre încheiere *(coda)*.

Extrema concentrare a tematicii în sfera acelorași tonuri de bază, o melodică din care lipsesc elementele exterioare de virtuozitate, o dezvoltare intim legată de melodiile principale definesc muzical prima parte a acestui concert.

Partea II, *Adagio*, în *mi major*, este străbătută de accentele unei gîndiri poetico-muzicale de o rară profunzime. Orchestra, într-o sonoritate *piano*, expune melodia principală, pătrunsă de melancolică visare :



Ea răsună ca un preludiu emoționant al poemului instrumental ce va urma. Un nou element tematic, gingaș, mîngîietor, le leagă de cel dintîi.

Curînd, discursul muzical se îmbogățește cu o nouă figură caracteristică, conclusivă.

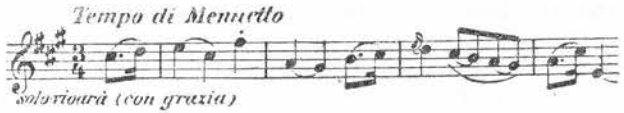
În sfîrșit, trecerea către intrarea viorii în desfășurarea muzicală este clădită pe o figură ritmico-melodică, cu intonații de suspin.

Vioara solistă va relua, într-o dispoziție lirică *(amabile)*, melodia din ex. 4, și, pe fondul orchestral clădit pe elemente ale motivelor din exemplele citate, va prezenta variat ideile melodice principale (tema principală din ex. 3 și figurile ce o însoțesc).

Ne aflăm în fața unei construcții în formă de sonată. După expoziție urmează dezvoltarea, în care atmosfera se va dramatiza, orchestra creînd un impresionant fond armonic cu creșteri și scăderi de intensitate sonoră, deasupra căruia vioara își însăilează cîntul înflorit cu triluri. Atmosfera se însenînează, deși motivul cu intonații de suspin persistă în orchestră, iar vioara solistă, într-o dispoziție duioasă *(dolce)*, va intona din nou melodia inițială (din ex. 3). Repriza conduce spre o scurtă cadență a viorii soliste și la o frază de încheiere a orchestrei. Înainte de terminarea mișcării lente, violoniștii execută de obicei o cadență, care de cele mai multe ori este aceea compusă de vestitul violonist și compozitor belgian Ysaye.

Partea III se desfășoară în *tempo di menuetto*.

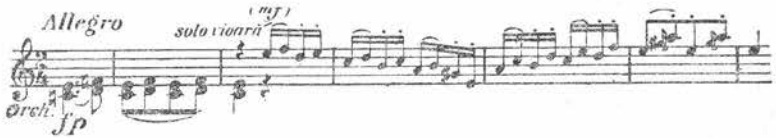
Cu grație, vioara solistă expune prima frază a menuetului, pe care orchestra o repetă aidoma:



Apoi, vioara intonează fraza de completare, de o nobilă cantabilitate.

Ca în orice menuet, apare și *trio*-ul — o parte mijlocie contrastantă. Este mișcarea *Allegro*, al cărei conținut de idei

accentuează sentimentul de bucurie, de senină dragoste de viață. La baza acestui *Allegro* stau două melodii. Cea dintîi — sprintenă, exuberantă — este divizată într-un joc de replici între orchestră și vioară:



Cea de a doua, cu salturi caracteristice, antrenînd masa orchestrei, cu creșteri și descreșteri ale sonorității, cu un ritm umoristic, susținut de bătaia timpanilor, aduce aminte de temele orientale ale mișcării *alla turca* din *Sonata în la major* pentru pian.

O scurtă cadență a viorii solo conduce spre revenirea menuetului, clădit în formă de *rondo*. Mozart face aci o sinteză a două forme muzicale: aceea de *rondo* și aceea de menuet cu *trio*.

Tema menuetului răsună pentru ultima oară la vioară înainte ca instrumentul solist să reamintească, într-o sonoritate stinsă *(pianissimo)*, punctul de plecare al întregului concert, acordul de *la major*, desfășurat melodic în arpegiul *la—do—mi—la*.

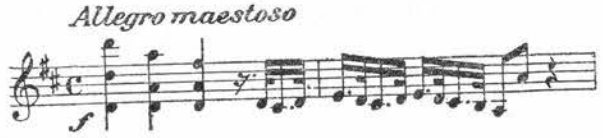
CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ Nr. 7 ÎN RE MAJOR

Compus pentru vioară solistă cu acompaniamentul unei orchestre alcătuite din cvintetul instrumentelor cu coarde, două oboaie și doi corni, *Concertul în re major* a fost descoperit și tipărit, după cum s-a arătat, abia în anul 1908.

În *Concertul în re major*, raporturile dintre părțile *solo* și *tutti* reprezintă o mai mare libertate formală decît în celelalte lucrări concertante pentru vioară. Ideile — sporite numeric — circulă, cu o melodioasă și poetică libertate a fanteziei, din orchestră în partida solistică și apar surprinzător acolo unde auditoriul se așteaptă mai puțin.

Concertul este alcătuit din trei părți:

Partea I, *Allegro maestoso*, începe cu obișnuita expoziție tematică orchestrală. Tema I se caracterizează printr-un ritm punctat și prin accente mîndre, voluntare, energice:



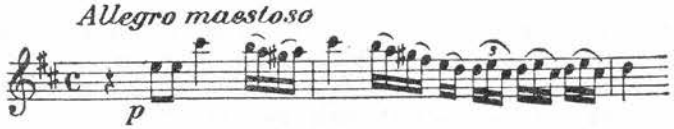
Ea se continuă cu un șir de figuri melodice, alcătuite din triolete legate. O tranziție, bazată pe o formulă lapidară, readuce în alt registru tema principală.

În curînd își face apariția un nou element tematic, contrastant, mlădios, liric:

Întreaga expunere a orchestrei cuprinde doar 27 de măsuri, dar abundă în idei muzicale care vor fi ulterior preluate și amplificate de instrumentul solist și de orchestră, sau vor fi îmbinate într-un subtil contrapunct. Expoziția se încheie cu o figură arpegiată, de două ori repetată, suprapusă peste tema I.

Vioara solistă intră în acțiunea muzicală cu aceleași acorduri inițiale cu care orchestra a precedat intonarea temei principale.

Expresive acorduri ale viorii, game suitoare, varierea figurii arpegiate și a șirului de triolete integrate în conturul solistic conduc discursul muzical spre un nou element:



Dezvoltarea prelucrează bogatul conținut tematic, cîntul viorii făcînd să alterneze trăsăturile strălucitoare, virtuoze, cu eleganța liniilor cantabile. Repriza repetă, dar nu identic, prima secțiune. Cadența instrumentului solist conduce apoi spre un *tutti* orchestral, în care tema principală răsună energic și mîndru, în *forte*, pentru ultima dată.

Partea II, *Andante*, este o revărsare de calde melodii, în ambianța romanței instrumentale și a mișcării lente, visătoare, din serenadele mozartiene. Peste sonorități vătuite și un acompaniament în *pizzicato*, orchestra trasează conturul unei melodii suave:

În loc s-o preia și s-o continue, vioara își inaugurează discursul cu fire melodice noi, cu scurte și expresive note de pasaj, cu triluri și arpegii din care se dezvoltă o cantilenă:

Orchestra și vioara își înfrățesc cîntul, dezvoltînd elementele citate mai sus pînă la un tril prelungit ce se continuă cu o cadență conclusivă a instrumentului solist.

Trilurile în *decrescendo* ale viorii, legate de o figură cu intonații de suspin, par a sugera o despărțire.

Partea III, *Allegro*, este un *rondo*. Refrenul ce domină întreg finalul, prin revenirea sa periodică, capătă de la început o largă expresie simfonică, fiind intonat cu vervă, umor și elan tineresc:

Această idee se află și în partitura muzicii de balet *Les petits riens* sub înfățișarea unei gavote. Ritmul de gavotă a fost păstrat, dar tempoul a devenit mai nervos, mai antrenant.

Dintre ideile secundare (cuplete) ce revin în decursul *rondo*-ului, remarcabilă prin savoarea ei populară este o melodie dansantă, adusă de vioara solistă.

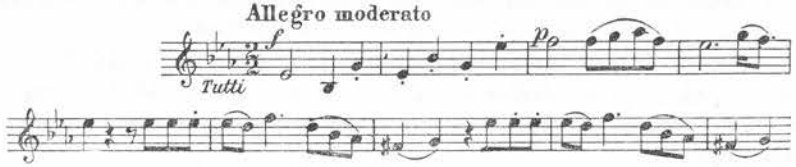
După o cadență a viorii, *rondo*-ul este reluat, dar de astă dată refrenul aparține instrumentului solist. O a doua cadență a instrumentului solist pregătește concluzia *(coda)*, în care răsună pentru ultima oară refrenul.

CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ Nr. 6, ÎN MI BEMOL MAJOR, K.V. 268

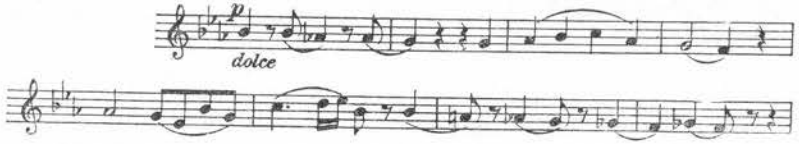
Concertul pentru vioară și orchestră în mi bemol major, nr. 6, pare a fi fost scris în anul 1785, la Salzburg, pentru violoncelistul Jean Eck, unul dintre virtuozii vremii. Un timp, s-a contestat autenticitatea lucrării, dar astăzi ea este pe deplin stabilită.

Partea I, Allegro moderato, se deschide cu expoziția tematică a orchestrei, în care cele două teme principale sînt încadrate de frazele conclusive ale obișnuitei riturnele.

Cum se întîmplă adesea în configurația melodiilor mozartiene, tema I este alcătuită din două elemente, un arpegiu la unison al instrumentelor cu coarde, intonat cu energie, în nuanța *forte* și un răspuns, în *piano*, al suflătorilor și viorii soliste :



O riturnelă, adică o melodie ce revine ca o concluzie, face trecerea spre tema II, cantabilă și duioasă, intonată cu o expresie gingașă, dulce, de cvartetul de coarde și apoi de flaut și oboi :



Reluarea temei I încheie expoziția orchestrei.

Este de remarcat că fiecare replică a orchestrei prilejuiește revenirea în registrul grav a temei I, legată printr-un ritm

persistent de riturnela ce o însoțea în prima expoziție tematică. Secțiunea mediană a primei părți, dezvoltarea, de un caracter patetic, se distinge prin rolul activ al instrumentului-solist. Ea se desfășoară în atmosfera unui dramatic dialog între *solo* și *tutti*. Acest dialog este alimentat de substanța melodico-ritmică a temei I, readusă de orchestră, căreia solistul îi răspunde printr-un cînt întretăiat cînd de întrebări neliniștite, cînd de viguroase pasaje virtuoze.

Reexpoziția tematică readuce temele în aceeași succesiune ca la început, cu singura deosebire că, de astă dată, tema secundară (ex. 2) aparține exclusiv solistului.

În ultimele măsuri ale primei părți, tema principală se stinge treptat.

Partea II, Un poco agitato, îmbină, într-o atmosferă de vrajă sonoră, timbrul instrumentului solist cu acela al cvartetului de coarde. În această parte este reliefată cu o magistrală artă potența expresivă a unei singure melodii, expusă la început de orchestră :

Vioara va repeta de 3 ori melodia de mai sus, extinzînd-o, aducîndu-i modificări prin varierea ei și imprimîndu-i accentele unei nobile meditații. Un scurt episod median, în care tema apare ușor dinamizată, într-un colorit tonal minor, asigură revenirea melodiei de bază în aceeași atmosferă ca la început.

Partea III, Rondo, în mișcare *Allegretto*, cucerește prin spontaneitatea cu care melodiile se înlănțuie și se alternează, farmecă prin fantezie ritmică și prin dinamismul dialogului dintre *solo* și *tutti*.

Tema-refren, ce străbate ca un fir călăuzitor final, este intonată de vioara solistă, într-o dispoziție veselă, luminoasă :

Orchestra o preia cu aceeași animație. Dar și celelalte melodii sînt introduse în discursul muzical tot de vioara so-

listă. După expunerea repetată a temei-refren, răsună, plin de farmec, primul cuplet intonat pe coarde duble de vioara solistă.

El aduce ceva din atmosfera temei II a primei părți. Un al treilea cuplet, în tonalitate minoră, expus tot pe coarde duble de vioara solistă, produce o adumbrire trecătoare a atmosferei.

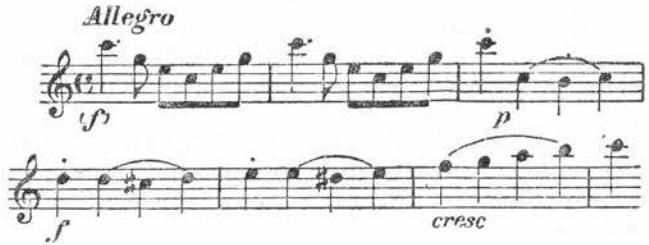
Revenirea temei-refren, întîi la solist și apoi la orchestră, readuce însă animația veselă de la început și conduce spre concluzia finalului.

CONCERTUL PENTRU FLAUT, HARPĂ ȘI ORCHESTRĂ, K. V. 299

Lucrarea i-a fost comandată lui Mozart în anul 1778 în perioada șederii la Paris.

Concertul pentru flaut și harpă este alcătuit din cele trei mișcări obișnuite ale genului. Orchestra care acompaniază soliștii este compusă din cvintetul de coarde, două oboaie și doi corni.

Partea I, Allegro, începe cu o introducere în care orchestra expune o melodie avîntată, cu caracter sărbătoresc:



și una unduitoare:

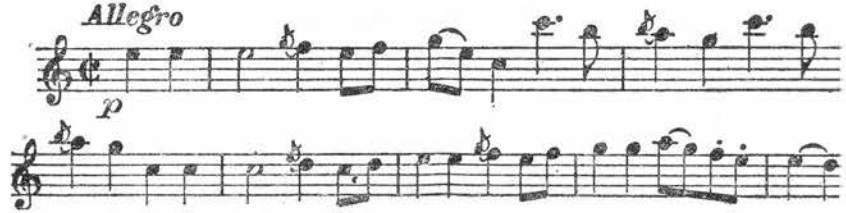
Curînd soliștii preiau tema exemplificată mai sus. Pe urmă, flautul face să se audă o temă lirică, pasionată:

după care revine, pe alt plan tonal, melodia din exemplul nr. 2.

Aceste teme vor constitui baza desfășurării primei părți, către sfîrșitul căreia Mozart a lăsat loc pentru o cadență solistică.

Partea II, Andantino, începe cu o temă îndurerată, expusă de viori; caracterul ei își pune amprenta pe întreaga această mișcare duioasă, liniștită:

Din cele trei teme importante ale *Finalului*, conceput în formă de *rondo*, vom reproduce numai tema-refren, o melodie voioasă, apropiată de caracterele dansului francez intitulat *Gavotă*:



Este interesant să atragem atenția că tema exemplificată seamănă într-o oarecare măsură cu o melodie din partea a doua a piesei orchestrale *Eine kleine Nachtmusik*.

CONCERTUL PENTRU FLAUT ȘI ORCHESTRĂ ÎN RE MAJOR, K.V. 314

Cele două concerte pentru flaut și orchestră, *în sol major* și *în re major*, au fost compuse în aceeași perioadă — în timpul șederii lui Mozart la Mannheim, între 1777 și 1778.

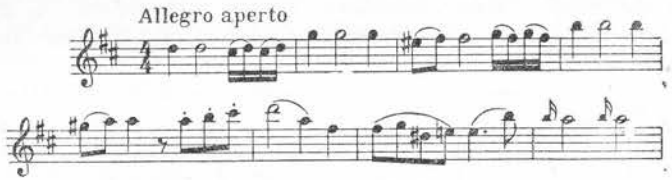
Împreună cu *Concertul pentru flaut, harpă și orchestră*, cele două lucrări amintite alcătuiesc o prețioasă moștenire artistică a clasicismului vienez.

Concertul în re major pentru flaut și orchestră este o creație magistrală atît prin pregnanța și caracterul lapidar și totodată expresiv al tematicii, cît și prin perfecțiunea formei și admirabila adaptare a timbrului argintiu al flautului solist la ansamblul orchestral alcătuit din două oboaie, doi corni și cvintetul de coarde.

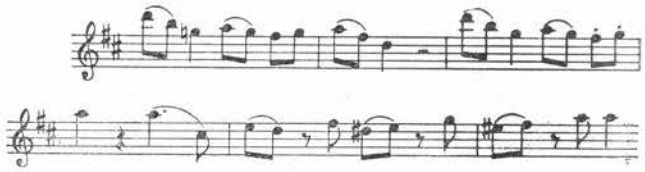
Elanul tinerești al autorului, pe atunci în vîrstă de 22 de ani, setea sa de viață trăiește și palpită intens în acest concert, cizelat și șlefuit asemenea unei pietre prețioase.

Concertul este alcătuit din 3 părți:

Partea I, Allegro aperto, începe cu expoziția tematică a orchestrei. Cele două teme principale se succed urmate de cîte o formulă conclusivă, așa-numita riturnelă. Din primele măsuri ne captivează expresia tinerească, energică și totodată plină de farmec, a temei I, intonată într-o nuanță *forte:*



Curînd se aude și tema II, mlădioasă și cantabilă:

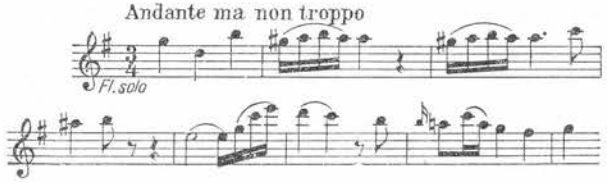


Flautul solist începe cîntul cu libertate și avînt, printr-o gamă ascendentă încheiată cu o notă lungă, ținută, dedesubtul căreia orchestra reamintește tema I. Solistul, așa cum se întîmplă adesea în concertele mozartiene, introduce o melodie nouă, deosebit de extinsă, și abia apoi reia mlădioasa temă II, pe care o prezintă în atrăgătoare variațiuni cu acompaniamentul străveziu al viorilor.

Dezvoltarea, secțiunea centrală a formei de sonată, este concisă dar plină de surprize armonice. Sînt prelucrate aici cele două idei de bază.

Reexpoziția tematică, adică reluarea temelor, se încheie cu o cadență liberă a solistului. O concluzie de cîteva măsuri ale orchestrei, fără flaut, pune capăt primei părți.

Partea II, Andante ma non troppo, în *sol major*, valorifică timbrul captivant al flautului solist prin luminozitatea lui senină. Clădită în formă de lied, această parte începe cu un preludiu orchestral, căruia solistul îi răspunde cu un cîntec gingaș:



Tema II, alcătuind substanța muzicală a secțiunii mediane, este tratată în imitații de către solist și orchestră. Revenirea preludiului, într-o formă concentrată, și divizat între orchestră și flaut, conchide poetica parte lentă.

Partea III, Allegro, este un *rondo* pătruns de veselia exuberantă a operei *buffa*, gen în care Mozart a scris cîteva dintre capodoperele sale. Tema-refren prezintă o mare asemănare cu aria Blondinei din opera comică *Răpirea din Serai* — pe care Mozart o va compune cu 4 ani mai tîrziu, în 1782:

Spontane variații ritmico-melodice pe tema-refren se îmbină cu broderii, desene și arabescuri melodice de o grație subtilă. Apoi răsună în imitații o temă nouă (un cuplet),

expusă într-o manieră dialogată, vie, de ochestră și solist.

Vivacitatea finalului ne lasă impresia că solistul şi orchestra alcătuiesc împreună personajele unei spumoase opere bufe care se întrec în a cuceri prin sprinteneala lor glumeaţă simpatia şi dragostea auditoriului.

CONCERTUL ÎN MI BEMOL MAJOR PENTRU DOUĂ PIANE ŞI ORCHESTRĂ, K.V. 365

Concertul pentru două piane şi orchestră, unica lucrare pentru o asemenea formaţie scrisă de Mozart, a fost compus în 1779—1780. Se presupune că a fost creat cu intenţia de a arăta compatrioţilor din Salzburg progresele realizate în decursul ultimului turneu la Paris.

Lucrarea a fost cîntată la Salzburg de autor împreună cu sora sa, Nannerl.

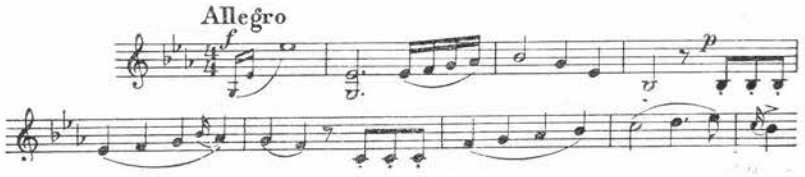
În contrast cu amarele deziluzii încercate la Paris, concertul străluceşte de optimism şi vervă, îmbinînd în paginile sale o magistrală artă a dialogului simfonic cu o mare bogăţie de melodii prelucrate cu o deosebită fantezie poetică.

Găsirea unor cadenţe originale la acest concert şi descoperirea unei schiţe a unei noi versiuni orchestrale dovedesc că genialul compozitor acorda *Concertului pentru două piane* o deosebită preţuire.

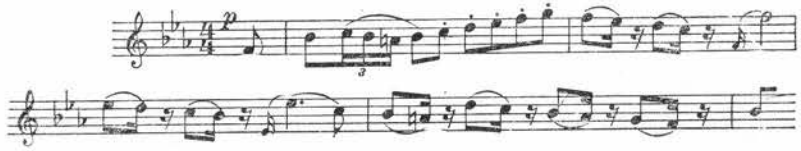
Concertul este alcătuit din trei părţi :

Partea I, *Allegro*, începe cu expoziţia orchestrală a materialului tematic. Orchestra se mărgineşte însă să expună în primul ei *tutti* tema principală, urmată de o veselă riturnelă ce va juca un rol important în dezvoltare.

Tema I este alcătuită din două elemente, un unison în *forte* şi o replică delicată, gingaşă, în *piano*, a instrumentelor cu coarde. Astfel, în această primă melodie, găsim reuniţi cei doi poli ai sufletului mozartian, forţa şi gingăşia :



Apoi viorile secunde şi violele intonează dedesubtul unui ritm al viorilor prime o nouă melodie, reluată de oboi şi corzile grave. Aceasta este urmată de o strălucitoare frază conclusivă, riturnela amintită, ce va reveni adesea în decursul primei părţi. Soliştii atacă împreună tema I dialogînd pe temeiul elementelor ei componente. O nouă melodie, proprie grupului solistic, apare în chip trecător şi un schimb de replici între cele două piane conduce spre adevărata temă secundară, expusă de pianul I cu o expresie mlădioasă şi tinerească



Dezvoltarea este iniţiată de pianele soliste care reiau un fragment caracteristic al riturnelei, reprodus mai jos :

Acompaniat de *pizzicatele* coardelor, pianul II introduce o temă nouă, căreia pianul I îi răspunde prin figuri strălucitoare. Apariţia temei secundare dă naştere unui viu dialog al grupului solistic cu orchestra.

Reexpoziţia este o culme a fanteziei mozartiene prilejuind o întrecere plină de surpriză între solişti şi orchestră. Tradiţionala cadenţă a soliştilor se încheie cu riturnela orchestrei care a servit fragmentar la începutul dezvoltării.

Partea II, *Andante*, începe cu melodia expresivă a coardelor încheiată de o replică a oboaielor.

Acompaniat de trilurile pianului I, pianului II reia tema principală după care ambele instrumente o expun în imitaţii, în ecou. Un episod expresiv este acela în care oboaiele cîntă o graţioasă melodie, acompaniată de arpegiile pianelor soliste.

Secțiunea mediană a părții lente aduce o îmbogățire a materialului tematic. Pianul I introduce o nouă melodie pe care pianul II o reia variat.

Prima secțiune a *Andantelui* se repetă cu mici modificări, după care, mișcarea se încheie într-o atmosferă visătoare în sonoritatea stinsă a instrumentelor cu coarde.

Partea III, *Allegro*, este construită în formă de *rondo*, constînd din revenirea periodică a unei teme-refren și alternarea ei cu două teme secundare, așa-numitele cuplete. Episoadele dezvoltătoare ale finalului aparțin, prin amploarea lor, formei de sonată. Grupul coardelor expune, cu vioiciune, vesela temă-refren, cuceritoare prin suflul ei tineresc.

Apoi soliștii introduc tema lor, primul cuplet, în aceeași atmosferă vioaie.

Se înfiripă un viu dialog pe temeiul temei-refren pînă cînd pianul II, acompaniat de trioletele pianului I, intonează un nou cuplet cu un ritm caracteristic de marș. Schimbarea rolurilor celor doi soliști, replicile colorate ale orchestrei conduc spre un episod bazat pe un ritm dramatic, prin mijlocirea căruia este readusă cu o deosebită artă tema-refren. După ce orchestra o reexpune, cele două piane soliste o reiau într-un dialog de o expresivitate deosebită, ce constituie unul din cele mai frumoase momente ale întregului concert.
dezvoltătoare ale finalului aparțin, prin amploarea lor, formei de sonată. Grupul cooardelor expune, cu vioiciune, vesela temă-refren, cuceritoare prin suflul ei tineresc.

CONCERTUL PENTRU CORN ȘI ORCHESTRĂ Nr. 3 ÎN MI BEMOL MAJOR, K.V. 447

Acest concert este cel mai popular din cele 4 lucrări similare compuse de Mozart pentru corn și orchestră. Prin măiestria formei și expresivitatea conținutului pare a fi o operă de maturitate, căreia cercetătorii i-au fixat ca dată de naștere anul 1788, anul marilor simfonii și al operei *Don Juan*.

Concertul în mi bemol major pentru corn și orchestră este alcătuit din 3 părți.

Partitura originală indică folosirea unei orchestre alcătuite din două clarinete, două fagoturi și cvintetul coardelor.

Partea I, *Allegro*, pe cît de strălucitoare pe atît de melodioasă, începe cu expoziția tematică făcută de orchestră. Viorile prime intonează în nuanța *piano* tema I, o caracteristică melodie cantabilă de *Allegro :*

Tema este comentată cu instrumentele de suflat. Tema II este intonată ceva mai tîrziu în aceeași nuanță și tot de viorile prime care-i subliniază conturul mlădios și expresiv :

Un motiv conclusiv, așa-numita riturnelă, ce va reveni periodic, încheie expoziția. Ambele melodii principale sînt pătrunse de intonații gingașe și luminoase și exprimă seninătatea sufletului mozartian.

Solistul, care în timpul expoziției orchestrale n-a avut decît două scurte intervenții, își începe convorbirea cu orchestra prin reluarea temei I, pe care o intonează cu acompaniamentul coardelor. Readusă de orchestră, tema II este abia acum cîntată de cornul solist care se îmbină cu un motiv nou, ce va juca un rol important în dezvoltare.

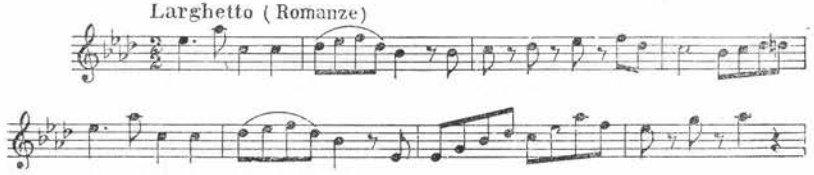
Dezvoltarea, secțiunea centrală a *Allegro*-ului de sonată, se caracterizează prin faptul că nu prelucrează cele două teme principale, ci motivul intonat la sfîrșitul expoziției de cornul solist. Acest tip de dezvoltare se întîlnește frecvent în lucrările mozartiene și oglindește libertatea pe care maestrul o manifesta față de schema formală a sonatei.

O mare bogăție de modulații și un viu dialog între solist și orchestră constituiesc trăsăturile dezvoltării.

Reexpoziția temelor de bază este inițiată de orchestră și apoi de solist care încheie cu tradiționala cadență. Un *tutti* conclusiv, bazat pe riturnela amintită, pune capăt primei părți.

Partea II, *Larghetto în la bemol major*, este o romanță instrumentală așa cum întîlnim și în alte părți mijlocii ale con-

certelor din ultima perioadă creatoare mozartiană. Cantabilitatea de origine vocală este trăsătura caracteristică acestor romanțe. Tema principală este expusă de cornul solist pe acompaniamentul ritmic al coardelor:



Constituind unica substanță tematică a mișcării, melodia romanței dă naștere la un expresiv dialog între *tutti* și *solo*.

Partea III, *Allegro*, este concepută în forma *rondo*-ului final, obișnuit în majoritatea concertelor mozartiene. În această parte se manifestă însă germenul principiului ciclic al muzicii romantice. Ne referim la revenirea sub formă de cuplet a temei din partea II, *Romanța*.

Între solist și orchestră se desfășoară o adevărată întrecere, fiecare vrînd să redea cu o cît mai mare plasticitate imaginile bunei dispoziții. Tema-refren, ritmică și de o veselie înaripată, este introdusă de corn și reluată de îndată de orchestră:

Urmează un cuplet ce sugerează prospețimea unui semnal vînătoresc și din nou tema-refren revine la corn și orchestră. Sub formă de cuplet răsună apoi, modificată ritmic și metric (în $\frac{6}{8}$) melodia romanței (ex. nr. 3) dar în aceeași tonalitate duioasă, *la bemol major*.

Tema-refren readusă de mai multe ori conduce spre încheierea mișcării, unde cornul solist repetă semnalul vînătoresc într-un sugestiv dialog cu orchestra.

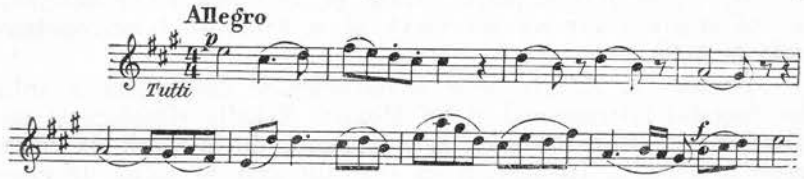
CONCERTUL PENTRU CLARINET ȘI ORCHESTRĂ ÎN LA MAJOR, K.V. 622

Terminat la 28 septembrie 1791, — cu două luni înaintea morții, — *Concertul pentru clarinet* reflectă preocuparea constantă a lui Mozart pentru genul concertant, cultivat de-a lungul întregii sale vieți. Dedicația, adresată unui vestit virtuoz al instrumentului, Anton Stadler, subliniază legătura strînsă a autorului cu viața muzicală a epocii și cu marii ei interpreți.

Era firesc ca Mozart, care a introdus clarinetul în orchestra simfonică și i-a destinat un loc important în partiturile ultimelor sale capodopere, feeria dramatică *Flautul fermecat* și *Requiem*-ul, să îmbogățească literatura concertantă cu o lucrare în care acest instrument, cu un timbru dulce și evocator, cu mlădierea sa expresivă și strălucirea sa virtuoză, să rivalizeze cu ansamblul orchestral. *Concertul pentru clarinet și orchestră* conceput în tonalitatea luminoasă a lui *la major* este o capodoperă încă neîntrecută în literatura concertantă a instrumentelor de suflat.

Orchestra acompaniatoare are următoarea alcătuire: două flaute, două fagoturi, doi corni și cvartetul de corde. Remarcabil prin bogăția și frumusețea tematicii ca și prin perfecțiunea formei, concertul este conceput în succesiunea tradițională a celor 3 părți:

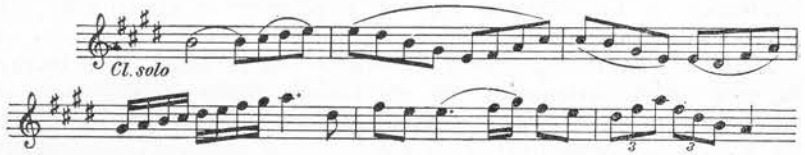
Partea I, *Allegro*, începe cu un *tutti* vioi, în care se aude tema I, intonată la unison de clarinetul solist și viorile prime, cu acompaniamentul în optimi egale al coardelor grave. Melodia senină, de o frăgezime tinerească, este redată cu întreaga ei luminozitate de timbrul individualizat al solistului:



După o repetare a ei în *forte*, tema I se încheie cu o riturnelă alertă. Apoi, în locul unei teme secundare, aceeași idee principală este expusă în stil imitativ de instrumentele cu coarde într-o sonoritate delicată, ca și cum autorul ar dori să o fixeze

bine în memoria ascultătorilor. O nouă riturnelă, al cărei desen cuprinde un ritm caracteristic şi o figură împodobită cu un tril, încheie, într-un joc de imitaţii al viorilor, expoziţia tematică.

Abia acum solistul se desprinde din ansamblul simfonic. El reia tema I, secondat de viorile prime şi acompaniat discret de celelalte coarde, pentru a o lega, prin fine broderii sonore, de noi melodii ce îmbogăţesc sfera imaginilor muzicale. Auzim la început o melodie cantabilă şi expresivă şi apoi o temă şăgalnică, introdusă după o scurtă replică de două măsuri a orchestrei :



Acest element tematic jucăuş şi luminos se extinde în cîntul clarinetului, pînă cînd viorile readuc tema I, pe care solistul o înconjoară cu o figuraţie strălucitoare.

Riturnela orchestrei încheie expoziţia tematică.

Dezvoltarea este dramatică prin schimbările neaşteptate ale planurilor tonale şi prin dialogul plin de viaţă şi fantezie dintre *solo* şi *tutti*. Ea prelucrează tema I, prilejuieşte scurte apariţii ale elementelor tematice secundare, pune în valoare virtuozitatea şi cantabilitatea clarinetului, în episoade pe alocuri patetice şi se încheie prin revenirea riturnelei orchestrale. La sfîrşitul acesteia, clarinetul-solist readuce profilul luminos al temei principale (ex. 1).

Concluzia primei părţi, bazată pe riturnela orchestrei, este o sclipitoare revărsare de vervă şi o continuă întrecere între *solo* şi *tutti*.

Partea II, *Adagio*, este o întruchipare desăvîrşită a stilului cantabil instrumental al lui Mozart. Melodia visătoare şi meditativă, ce stă la baza ei, este pătrunsă de intonaţii de cîntec popular german. La început ea este intonată în *piano* de clarinetul-solist cu acompaniamentul coardelor :

Apoi, este repetată de vocile îngemănate ale clarinetului şi viorilor, cu acelaşi acompaniament al cvartetului de coarde.

Reexpoziţia temei, în aceeaşi succesiune ca la început, întîi de instrumentul solist, apoi de orchestră, conduce spre o concluzie, *coda*. Aici, solistul brodează gingaşe desene, întreţesute cu elementele unicei melodii ce dă viaţă părţii lente.

Partea III, *Allegro*, este structurată în formă de *rondo* concertant în care solistul şi orchestra rivalizează în invenţie melodică, alternînd tradiţionala temă-refren cu cîteva teme secundare (cuplete).

Tema-refren, pătrunsă de intonaţii populare, este introdusă cu vervă antrenantă de solist

fiind repetată, în contraste sonore, de orchestră. După o variaţie a temei-refren, reauzim din nou tema ca la început. Un dialog plin de farmec între viori şi clarinet precede apariţia primului cuplet, intonat de solist.

Această nouă melodie este repetată de viori într-o expresivă secţiune modulatorie. În însufleţirea dialogului dintre *solo* şi *tutti* melodia este hrănită de un joc de ecouri ce se încheie cu tema-refren readusă din nou.

Cel de-al doilea cuplet, foarte cantabil, este introdus de solist cu acompaniamentul cvartetului de coarde.

Ceea ce urmează este o dezvoltare plină de fantezie a primului cuplet tratat în imitaţii de solist şi orchestră.

Reexpoziţia temelor culmineză cu cadenţa solistului, după care concertul se încheie într-o atmosferă de voioşie şi optimism.

Pietro NARDINI
(1722 — 1793)

Nardini a fost un renumit violonist și compozitor, elev al lui Tartini, al cărui prieten și protejat a devenit încă din timpul studiilor sale la Padova.

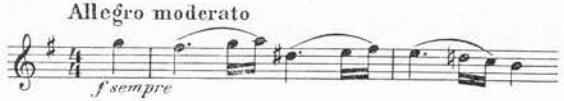
După ce a ocupat funcții muzicale în Germania, se reîntoarce în Italia fiind numit conducătorul capelei marelui duce de Toscana. Nardini se stabilește pe urmă la Florența unde întemeiază o celebră școală de vioară. Deși virtuoz al instrumentului său, Nardini punea accentul pe cantabilitatea viorii.

De la Nardini posteritatea a moștenit o apreciabilă creație muzicală care cuprinde, printre altele, șase *Concerte pentru vioară, op. 1*, piese pentru vioară solo, *trio*-uri (cu flaut), cvartete, duete etc., lucrări care trădează faptul că autorul lor a fost un instrumentist de vază al perioadei în care Italia cunoscuse o întreagă pleiadă de compozitori și violoniști deveniți celebri în toată lumea.

CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ ÎN MI MINOR

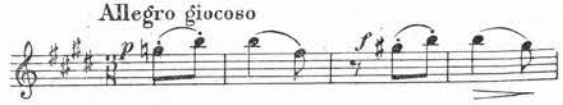
Concertul în mi minor pentru vioară și orchestră a fost compus în 1760. Lucrarea se cîntă de obicei în versiunea lui Emilio Pente care, pe temeiul cercetării și reconstituirii manuscriselor originale găsite în bibliotecile unor mănăstiri italiene, i-a dat o redactare apropiată exigențelor noastre de astăzi, fără ca autenticitatea compoziției să fie alterată. Orchestrația (folosind cîte un oboi, clarinet, fagot, doi corni și grupul coardelor) concertului este semnată de C. Angelli.

Prima parte, Allegro moderato, se deschide cu o introducere orchestrală în care auzim, la viori și flaut, o melodie de un lirism pasionat. E tema principală a mișcării, care, preluată decis și energic de solist, se va impune atenției ascultătorilor.



În *partea II, Andante cantabile*, vioara solistă deapănă o melodică liniștită, acompaniată discret de coarde, clarinet și flaut.

Finalul, Allegro giocoso, capătă o înfățișare de dans datorită motivului legănat adus chiar de la început de vioară :



La un moment dat se intercalează o mică cadență a instrumentului solist. Scriitura ceva mai virtuoză a ultimelor pagini dă un plus de atractivitate acestei lucrări miniaturale, simple, care reprezintă un stadiu incipient de închegare a formei de concert.

Nicolò PAGANINI
(1782 — 1840)

Între evoluția artei muzicale și perfecționarea construcției instrumentelor a fost întotdeauna o interdependență.

Dacă Liszt era virtuozul pianului, Nicolò Paganini a fost, în aceeași epocă, maestrul desăvîrșit al arcușului, care uimea pe toți cei ce-l ascultau. E drept că față de trecut vioara rămăsese cam aceeași. Ea atinsese perfecțiunea construcției mai înainte, pe vremea celebrilor lutieri italieni din Cremona: Guarnerius și Stradivarius, dar tehnica execuției pe acest instrument nu depășea un stadiu de perfecțiune relativă, marcată de arta unor maeștri preclasici, între care îl amintim pe Tartini, autorul faimoasei sonate *Trilul diavolului.*

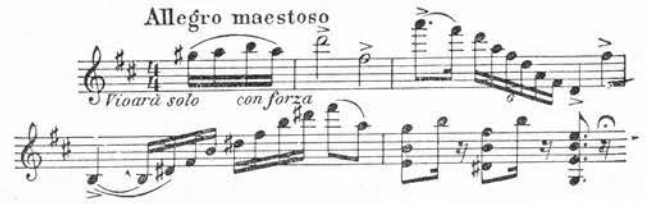
Prin Paganini, violonistica mondială face un uriaș pas înainte, un pas revoluționar, care a rămas la temelia scriiturii moderne pentru micul instrument cu patru strune. Studiind mai întîi chitara, Paganini și-a făurit o agilitate instrumentală și o precizie ce apăreau de-a dreptul miraculoase. Pentru el nu existau dificultăți tehnice, cele mai complicate poziții și combinații fiind realizate în aparență fără nici o greutate. Ademenit de meșteșugul său rămas legendar pînă astăzi, violonistul a alunecat în compozițiile sale spre exaltarea virtuozității. Dar lucrările lăsate de el conțin și pagini în care curge o melodică frumoasă, de o nobilă inspirație.

Cea mai mare parte a lucrărilor de tip concertant ale lui Paganini au fost publicate după moartea compozitorului. Înscriind variațiuni pe diverse teme și un *Allegro de concert* — care nu este altceva decît acel cunoscut *Moto perpetuo,* lista celor 8 lucrări din această categorie este deschisă de două concerte: op. 6 și op. 7 (ultimul conține cunoscutul *Rondo al clopoțeilor).*

CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ ÎN RE MAJOR, OP. 6

Concertul nr. 1 în re major reclamă de la solist o deplină stăpînire a instrumentului, o vigoare și o precizie violonistică de prim rang. Partea de acompaniament orchestral e concepută

în așa fel încît să nu rețină atenția ascultătorului în dauna urmăririi interpretului principal. Concertul se deschide *(Allegro maestoso)* printr-o introducere orchestrală avîntată, în care este anticipată tema inițială ce va fi expusă curînd de solist:



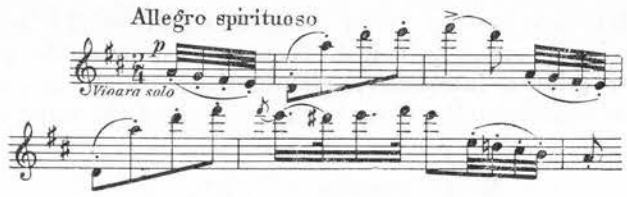
Aceasta e întregită de un pasaj în terțe paralele.

Tema II, încredințată viorii, este un cîntec înduioșetor:

În această primă parte care are un aspect oarecum improvizatoric, de fantezie, mai apar și alte melodii, unele liniștite, altele pătimașe. O cadență solicită din plin virtuozitatea spectaculoasă a solistului.

Partea II, Adagio espressivo, aduce farmecul însorit al melodismului italian. În tema de la început se poate deslușî infuența stilului de operă:

În finalul concertului, *Rondo — Allegro spirituoso,* degetele solistului par să redea zbenguirile unor mici ființe care populează o lume feerică. Reproducem tema înaripată de la început



și această melodie a solistului pe care orchestra o acompaniază ca pe o serenadă :

Serghei PROKOFIEV
(1891 — 1953)

Serghei Prokofiev, unul dintre cei mai proeminenți exponenți ai muzicii sovietice, s-a născut la 23 aprilie 1891 în satul Sonțovka din regiunea Dnepropetrovsk și a murit la 7 martie 1953. A studiat la Conservatorul din Petersburg compoziția cu A. K. Liadov și N. A. Rimski-Korsakov, dirijatul cu N. N. Cerepnin și pianul cu Anna Nicolaevna Esipova.

Din tinerețe s-a manifestat ca un creator plin de inspirație, fantezie și spontaneitate, înclinat spre găsirea unor drumuri noi în muzică. Privind clasicismul universal și rus din perspectiva unui artist al vremii noastre, S. Prokofiev a adus în creația contemporană un suflu larg umanist, un limbaj melodic personal, împregnat de intonații populare, întotdeauna sincer și captivant, o ritmică străbătută de dinamism, o armonie originală și un colorit instrumental de o mare finețe și forță.

A scris în toate formele muzicale : opere, balete, oratorii, cantate, simfonii, concerte, muzică de cameră (cvartete, sonate). Datorită unei eminente formații de pianist a putut destina acestui instrument o literatură bogată și cu totul remarcabilă, intrată în fondul de aur al muzicii contemporane.

Înclinația sa către ritmurile impetuoase și incisive se îmbină în chip neașteptat cu o melodică de o adîncă expresie lirică și această contopire a unor elemente atît de contrastante constituie farmecul multora dintre creațiile sale.

Profund atașat de idealurile societății sovietice, S. Prokofiev a tins către o artă în care tradiția clasică se împletește strîns cu inovația, astfel încît claritatea și logica structurii muzicale oglindește un conținut clocotitor de idei și sentimente.

Cele mai bune creații ale lui S. Prokofiev propagă mesajul profund uman al dragostei pentru oameni și viață.

Îmbinînd creația cu interpretarea, S. Prokofiev a îmbogățit literatura concertantă cu un impresionant număr de lucrări valoroase. Fiind și un excelent pianist, și-a prezentat singur în primă audiție lucrările pentru pian. A scris 5 concerte pentru pian și orchestră, două pentru vioară, unul pentru violoncel, un concertino pentru același instrument și un alt concertino pentru două piane (ultimele două lucrări au rămas neterminate).

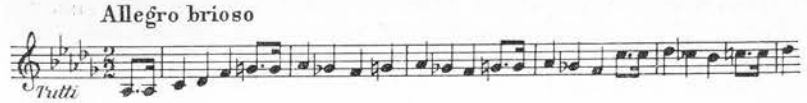
CONCERTUL Nr. 1 PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ ÎN RE BEMOL MAJOR, OP. 10

Cîntat în primă audiţie, chiar de către autor, în 1912 cu prilejul unui concurs pentru decernarea premiului „Rubinstein", *Concertul nr. 1* a revoltat pe unii membrii ai juriului, dar a entuziasmat pe cei mai mulţi dintre ei, care au decernat autorului-pianist premiul I. În anii imediat următori apariţiei *Concertului nr. 1*, compozitorul sovietic N. I. Miaskovski scria despre această lucrare rînduri ce-şi păstrează şi astăzi actualitatea: „Acest concert poate fi strălucit atît în privinţa caracterului temelor cît şi în ceea ce priveşte maniera de prezentare a părţii de pian, care abundă în dificultăţi neobişnuite, dar interesante şi pline de efect. Această strălucire, subliniată de tema sobră şi apăsătoare secundară şi de lirismul cald din *Andante assai*, rezultă parcă, independent de faptul că muzica, privită în ansamblu, are un caracter întrucîtva aspru, liniar. Şi iată, mă întreb dacă nu cumva tocmai această asprime imprimă concertului strălucirea sa uimitoare, care seamănă cu strălucirea aproape insuportabilă a unui oţel poleit cu multă grijă. Probabil că această strălucire aspră, care dă concertului o frumuseţe atît de originală, alungînd în acelaşi timp orice urmă de frumuseţe căutată, banală, este cauza protestelor pline de indignare ale unora, şi în special, oricît ar părea de curios, ale majorităţii muzicienilor noştri; aceştia, după cît se vede, înclină mai mult spre o muzică „plăcută auzului" decît publicul larg, care, în momentele necesare dă dovadă de mult mai multă intuiţie şi sensibilitate decît cei mai reputaţi critici muzicali".

Concertul nr. 1 în re bemol major este construit dintr-o singură parte, dar aceasta este original structurală, fiind divizată în obişnuitele trei mişcări.

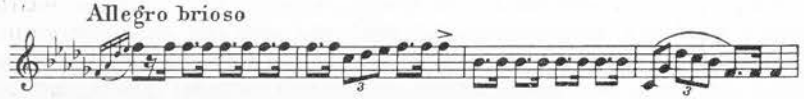
Forma este aceea a unui *Allegro de sonată* precedat de o introducere, care se repetă după expoziţia tematică spre a reveni din nou în încheierea lucrării. O scurtă parte lentă, *Andante assai*, face trecerea spre ultima secţiune, *Allegro scherzando*, care constituie de fapt partea de dezvoltare a elementelor tematice conţinute în expoziţie şi în introducere.

Allegro brioso, introducerea, în măsură $\frac{2}{2}$, începe cu un *tutti* amplu. Întreaga orchestră (fără tromboane) expune laolaltă cu pianul (cîntînd în octave puternic marcate) o temă pătrunsă de intonaţiile unui vechi cîntec rus:



După expunerea temei introductive, pianul tace şi orchestra, la care se adaugă tromboanele, continuă expunerea ideii pînă la o treaptă lărgită a mişcării.

Urmează apoi o punte către *Allegro*-ul de sonată propriu-zis. Pianul trece aici pe prim plan, explorînd întreaga claviatură într-o desfăşurare vertiginoasă de figuraţii virtuoze, de salturi melodice pline de sarcasm, game în terţe şi în mişcare contrară la ambele mîini, arpegii. Revenirea la tempoul iniţial prilejuieşte apariţia temei I expusă cu diabolică vervă de pianul solist într-o sonoritate contrastantă:

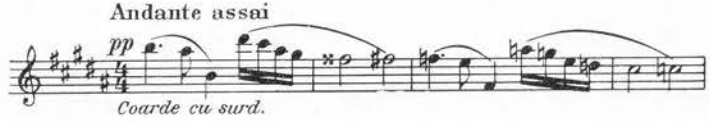


Tema este prezentată în variaţii de instrumentele din orchestră şi de pian, care-i imprimă un caracter de provocare cutezătoare.

În desfăşurarea explozivă a muzicii, tema II răsună la coardele grave şi tromboane, într-o mişcare mai potolită *meno mosso*, aducînd contrastul unui ritm apăsat de dans grotesc:

După o nouă punte a pianului, cu caracter de virtuozitate, revenirea temei introductive încheie expoziţia tematică.

În mişcarea *Andante assai* autorul „strecoară", după propria sa expresie, un episod lent, pătruns de lirismul fin, propriu sensibilităţii prokofieviene. Tema principală a episodului lent este expusă de coarde şi suflători şi apoi preluată de pian, care o înconjoară cu o figuraţie diafană de arpegii şi game cromatice:



Dezvoltarea materialului tematic, propriu formei de sonată, se face abia în secțiunea ultimă a concertului, în mișcarea *Allegro scherzando*, unde sînt reluate și prelucrate în variații ritmice temele 2, 3 și 1.

O cadență a pianului solist marchează începutul reexpoziției în care temele sînt readuse. Concertul se încheie cu tema introductivă (I) cîntată de orchestră în timp ce pianul îi suprapune șiruri de octave puternic și vertiginos marcate.

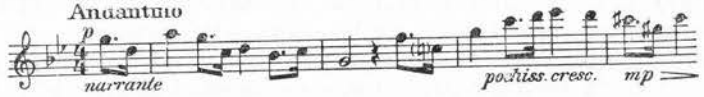
CONCERTUL Nr. 2 ÎN SOL MINOR PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ OP. 16

Concertul acesta a fost scris în anii 1912—1913, la numai un an după ce compozitorul realizase prima lucrare a sa de același gen: *Concertul în re bemol major*. Deși dată la iveală într-o perioadă în care autorul era încă student la conservator, compoziția vădește o inspirație de autentică originalitate, relevată printr-un meșteșug tehnic aflat sub semnul căutărilor îndrăznețe.

Prima audiție a avut loc la 5 septembrie 1913, la Pavlovsk, sub bagheta lui A. P. Aslanov, avîndu-l ca solist pe autor. Prokofiev a revenit asupra lucrării, dîndu-i în anul 1923 o nouă redactare. În această formă a cîntat-o (1924) el însuși în primă audiție în capitala Franței, dirijor fiind Kussevitzky.

Concertul e alcătuit din patru părți.

Partea I începe într-o mișcare *Andantino* cu două măsuri orchestrale, după care pianul expune o figură de acompaniament. Pe ea se va depăna o temă cu caracter evocator, cîntată în octave de mîna dreaptă a solistului:



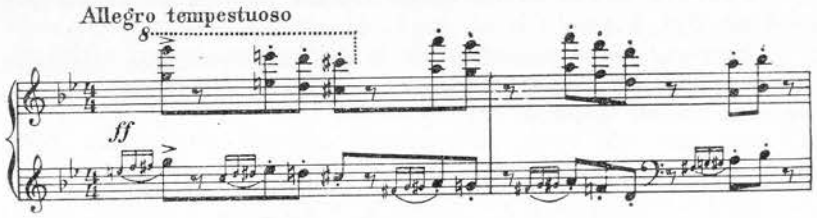
Intervine apoi o nouă mișcare — *Allegretto* — introdusă de orchestră, care lasă locul protagonistului să expună această idee muzicală *con eleganza*:

Partea I este concisă, fiind dominată de tema inițială. Pianului îi este atribuită o cadență destul de întinsă, ce pune la încercare resursele tehnice ale solistului.

Mișcarea următoare — *Vivace* — e un *scherzo* scris în măsură de două pătrimi și nu în măsură ternară, ca de obicei. Vom sublinia faptul că în toată această parte pianistul execută un șir de șaisprezecimi — ca un *perpetuum mobile* — în care mîinile se mișcă la unison de octavă.

Partea III, *Allegro moderato*, intitulată *Intermezzo*, e destul de amplă. Încă din primele măsuri, urechile ascultătorului sînt lovite de disonanțe aspre. Factura acestei muzici „prea cutezătoare", cum recunoaște însuși Prokofiev, a alimentat poate, mai mult decît părțile anterioare, deosebirile de păreri ce s-au ivit în sînul publicului cu prilejul primei audiții. Ar fi de prisos reproducerea vreunui fragment din partea III căci o imagine concludentă, chiar asupra unei componente, nu o poate oferi în acest caz decît verticalitatea partiturii.

În *final*, *Allegro tempestuoso*, momentele pline de acuitate, de dramatism intensiv, cum e chiar începutul:



lasă locul unora apropiate oarecum de farmecul ingenuu al unor cîntece populare ruse:

Strălucind printr-o scriitură solistică ce pretinde din partea interpretului o deplină stăpînire a pianisticii moderne, cu tot apanajul ei coloristic de velocitate și ritmicitate. *Concertul nr. 2*

face parte dintre lucrările care ilustrează în chip concludent un stadiu de început în evoluția artistică frămîntată a unui compozitor de mare talent, al cărui nume s-a înscris printre cele mai glorioase figuri ale artei muzicale contemporane.

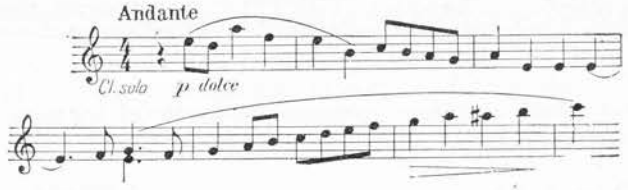
CONCERTUL Nr. 3 ÎN DO MAJOR PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ, OP. 26

Acest concert s-a situat printre cele mai apreciate lucrări concertante ale epocii contemporane. El și-a cucerit faima, datorită în primul rînd vervei antrenante cu care cei doi parteneri — pianul și orchestra — prelucrează un bogat material tematic, ce poartă pecetea originalei gîndiri melodice și armonice a compozitorului.

Lucrarea a fost compusă între anii 1917—1921, iar la 22 martie 1925, concertul a fost cîntat în primă audiție la Moscova de pianistul S. Feinberg, impunîndu-se de atunci în repertoriul celor mai buni pianiști sovietici și străini.

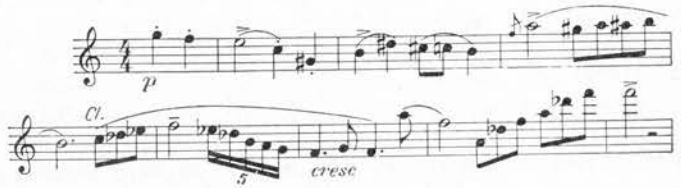
Concertul nr. 3 în do major pentru pian și orchestră este alcătuit din 3 părți:

Partea I este precedată de o scurtă introducere, *Andante*, în care, clarinetul-solo intonează o melodie nostalgică, cu intonații de cîntec popular rus:



Mișcarea repede, *Allegro*, începe brusc. Ea este structurată în formă de sonată. Tema I, precedată de figurația vie a coardelor grave, susținută de un ritm persistent, răsună cu energie, *forte*, la pian, cu o expresie de voință bărbătească

întreruptă de dinamice și strălucitoare pasaje de legătură ale pianului, tema I este expusă în nuanțe contrastante de instrumentul solist, cu acompaniamentul clarinetului, flautului și coardelor. Într-o orchestrație mai transparentă ca răsună la flaut și după o nouă amplificare orchestrală conduce spre a liniștire a atmosferei. În acest moment, oboiul, acompaniat de acordurile *pizzicato* ale coardelor, introduce în nuanța *piano* tema II, avînd un conținut liric și un profil expresiv, cromatic:



După ce tema II este reluată de pian, care o prezintă luminos, apoi cu căldură și în fine cu vigoare și strălucire *(brioso)*, o punte, în stilul unei *toccate*, conduce spre secțiunea mediană a dezvoltării. Aici răsună, într-un episod lent, *Andante*, tema introductivă (ex. nr. 1). Apoi, în mișcare vie, *Allegro*, este dezvoltat materialul tematic și îndeosebi tema 1, care răsună în registrul grav al pianului, cu același acompaniament ritmic, persistent, al orchestrei. În dezvoltare domină, în anumite pasaje, tehnica de *toccata*. Reexpoziția aduce din nou tema II urmată de tema I într-o originală varietate a coloritului sonor.

Partea I se încheie strălucitor într-un mare *crescendo*.

Partea II începe în mișcarea *Andantino* și are forma unei teme cu 5 variațiuni, asemenea părților lente ale unor concerte mozartiene. Tema ce stă la baza variațiilor face parte din familia grațioaselor melodii ce răsună în *Simfonia clasică*. Intonată cu gingașă grație de clarinet, flaut, oboi și viori, ea evocă cu un lirism sobru, rece, vremuri de mult apuse, sugerînd prin ritmica ei un dans vechi:

Urmează apoi șirul celor 5 variațiuni. Cea dintîi, în același tempo ca și tema, aparține pianului. Melodia apare aici transfigurată

într-o armonie transparentă. La sfîrşitul primei variaţiuni tema răsună din nou la clarinet şi flaut dedesubtul figuraţiei aeriene a pianului.

Variaţiunea a doua, *Allegro*, aparţine în egală măsură pianului şi orchestrei şi se desfăşoară într-o atmosferă furtunoasă *(tempestoso)*. Sub pasajele rapide ale pianului tema răsună la alămuri şi apoi la trompetele cu surdină.

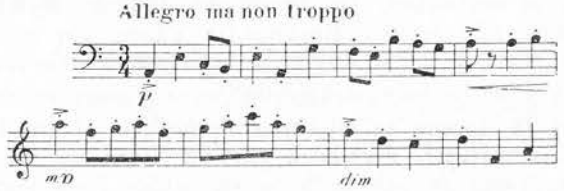
Variaţiunea a treia, *Allegro moderato*, situează pianul pe prim plan, transformînd radical structura ritmică a temei.

Variaţiunea a patra, *Andante meditativo*, readuce profilul temei şi îndeosebi nucleul ritmic al primei ei măsuri. Pianul, cornul, viorile cu surdină, suflătorii de lemn şi alămurile făuresc o ţesătură sonoră în care tema îşi degajă întreg lirismul ei evocator.

Variaţiunea a cincea, *Allegro giusto*, în care pianul ia din nou conducerea acţiunii muzicale, amplifică armonic şi sonor tema.

Partea III, *Allegro ma non troppo*, are forma de *rondo*. Marea bogăţie de melodii şi imagini muzicale ale acestei părţi reflectă faţetele atît de diverse ale umorului prokofievian.

Tema-refren răsună în unisonul fagotului şi al coardelor, care cîntă în *pizzicuto*. Alura ei, de o ritmicitate tinerească, sugerează un elastic pas de dans:



După ce intervine cu pasaje strălucitoare, pianul reia tema-refren intonînd-o în ample acorduri. Supusă unei prelucrări în spiritul variaţiilor, tema-refren este readusă în registrul grav al pianului, de astă dată ornamentată. Materialul tematic al finalului se îmbogăţeşte apoi cu un prim cuplet, intonat cu o expresie lirică de suflători şi de coarde. Acesta este urmat de replica pianului care introduce o melodie dansantă în 4 timpi, ce pare o reminiscenţă a părţii a doua.

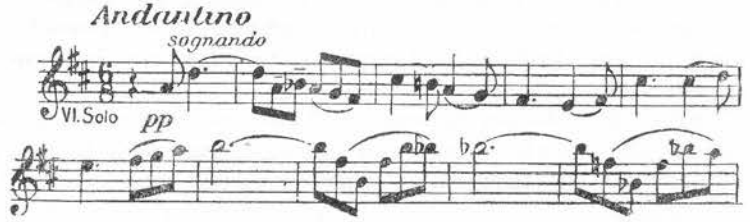
Reluarea şi alternarea acestor idei şi îndeosebi a temei-refren, încetinirea şi dinamizarea mişcării conduc spre ultima secţiune a finalului *Allegro* — în care ideea principală este

readusă ca la început de clarinet, fagot şi *pizzicatele* coardelor. Folosind tehnica de acorduri, pianul secundat de orchestră încheie cu impetuozitate concertul într-o atmosferă de tinereţe şi avînt nestăvilit.

CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ŞI ORCHESTRĂ Nr. 1 ÎN RE MAJOR, OP. 19

Concertul pentru vioară şi orchestră nr. 1 reflectă originalitatea de stil şi forţa de gîndire a lui Prokofiev din faza primelor sale ieşiri pe arena muzicii mondiale. Avid de ritmuri noi, de armonii inedite şi de originale complexe polifonice, compozitorul afirmă în paginile acestei piese concertante lirismul său viguros, optimist, umorul şi dinamismul ce alcătuiesc trăsături dominante ale temperamentului său creator. Prokofiev a adus inovaţii de-a dreptul revoluţionare în structura simfoniei, concertului şi sonatei. Chiar din primele sale lucrări simfonice el s-a dovedit străin, ba chiar ostil preluării conservatoare, academice, a marilor forme clasice.

Partea I, *Andantino*, în măsura $\frac{6}{8}$ începe într-o atmosferă lirică. Pe freamătul instrumentelor cu coarde, vioara solistă intonează cu un sentiment visător, *sognando*, o temă largă, evocatoare, pătrunsă de inflexiuni specifice muzicii ruse:



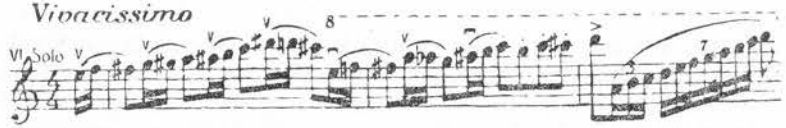
Tema de mai sus este preluată de orchestră într-o împletire contrapunctică a diferitelor instrumente, iar începutul ei, cu intervalul caracteristic de cvartă *(la-re)*, va constitui sîmburele unei dezvoltări pline de fantezie. Desfăşurarea poetică a discursului muzical, hrănită de substanţa ideii iniţiale, este dinamizată de apariţia unor motive noi, de un caracter contrastant. Se afirmă astfel acea tendinţă, specifică multor creaţii ale lui Prokofiev, de a frîna expansiunile lirice „de a suci gîtul retoricii" cum scrie criticul sovietic I. Nestiev în cartea sa des-

pre marele compozitor sovietic. Motive incisive, sarcastice, apar în partida viorii soliste, în sonoritate *forte*, opunîndu-se în dialog capului temei melodioase din introducere. Prima secțiune a mișcării inițiale, *Andantino*, se încheie cu trilurile înlănțuite ale viorii solo. Aceste triluri coboară în registrul grav și conduc spre un șir de game ascendente într-o sonoritate delicată. În timp ce măsura se schimbă din $\frac{6}{8}$ în $\frac{4}{4}$ pe un motiv persistent al orchestrei, vioara solo aduce o temă nouă, caracteristică prin înfloriturile ei ce tind să-i îndulcească profilul colțuros:

Tema de mai sus va fi supusă unei prelucrări strălucitoare de către vioara solo care-și suprapune cîntul pe acordurile egale ale orchestrei și pe un motiv ritmic cîntat în *pizzicato* de corzile grave.

În secțiunea mediană a primei mișcări, în dezvoltare, din tema cantabilă a introducerii persistă intervalul inițial de cvartă suitoare. El răsună la diferite instrumente, în timp ce vioara solistă parcurge toate registrele într-un joc rapid de șaisprezecimi, variind cu nesecată fantezie ritmul și executînd neobișnuite intervale. Prima parte a concertului se încheie cu această spiritualizare a temei principale, tipică pentru lirismul subtil și optimist al lui Prokofiev. Frumoasa melodie din introducere va reveni însă și în finalul concertului.

Partea II, *Scherzo*, în mișcare *Vivacissimo* este concepută în forma unui *rondo* mare bazat pe repetarea periodică a refrenului, expus cu strălucire și umor de vioara solistă



pe un acompaniament în salturi al orchestrei, de un efect burlesc. Titlul de *Scherzo* nu se referă în această parte la formă ci definește conținutul, caracterul umoristic al mișcării. Umorul oscilează între finețe, sarcasm și bufonerie și este hrănit de

apariția unor idei corespunzătoare acestor dispoziții. Iată un prim cuplet, expus tot de instrumentul solist:

Partea III, *Moderato*, începe cu expunerea a trei elemente tematice contrastante. Cel dintîi de un caracter burlesc, răsună la fagot, fiind urmat de replica spirituală, șăgalnică a viorii soliste. În fine, cel de al treilea element tematic răsună în continuarea celui precedent la vioară, dar umorul a cedat locul lirismului. După dezvoltarea lor, vioara solistă readuce în mișcarea *piu tranquillo* tema poetică a primei părți prezentată în triluri.

Revenirea la dispoziția lirică a primei părți a concertului conferă întregii lucrări un caracter ciclc și poetic totodată. Concertul se încheie într-o sonoritate străvezie.

CONCERTUL NR. 2 ÎN SOL MINOR PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ

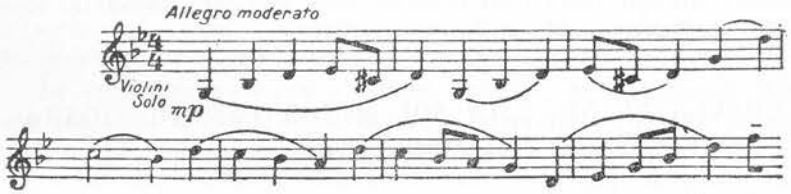
Lucrarea a fost executată în primă audiție la Madrid la 1 decembrie 1935, dirijor fiind Fernandez-Arbos, iar solist Robert Soetens. Deși marele compozitor sovietic dorea ca noul său concert pentru vioară să se deosebească „complet" de primul, auditorul va remarca totuși o strînsă înrudire între aceste două piese concertante. Ambele se împărtășesc, prin materialul lor tematic și finețea tratării, din izvorul aceluiași lirism subtil și fermecător, ce constituie una din trăsăturile mult timp ignorate și chiar contestate ale marelui compozitor sovietic. Este adevărat însă că în timp ce primul concert *în re major*, scris în 1917, reflectă tendința autorului de a frîna expansiunile lirice, cel de al doilea, în *sol minor*, este în întregime de o construcție transparentă, iar caracterul extrem de melodios al temelor îi conferă o forță lirică deosebită. Umorul fin al primei mișcări, gingășia duioasă a părții mediane, scrisă în spiritul unei serenade, claritatea transparentă a *rondo*-ului final, toate aceste trăsături ale *Concertului nr. 2 pentru vioară și orchestră* sînt rezultanta unui nou stil pe care Prokofiev îl inițiază cu

muzica minunatului său balet *Romeo și Julieta* compus în aceeași perioadă (între 1935—1936) și cu basmul simfonic universal cunoscut *Petrică și Lupul (op. 67)*.

Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră în sol minor este alcătuit din 3 mișcări.

De-a lungul lor, autorul alternează o manieră melodică adaptată cantabilității viorii cu pasaje figurative, a căror execuție tehnică nu are însă caracterul unei virtuozități ostentative. Orchestrația este transparentă menajînd sonoritatea instrumentului solist. Finețea procedeelor contrapunctice dau un farmec deosebit anumitor episoade.

Partea I, *Allegro moderato*, începe direct cu tema principală, intonată în *mezzo piano* de instrumentul solist, fără nici un acompaniament. Tema, debutînd cu acordul arpegiat al lui *sol minor*, se extinde de-a lungul a 8 măsuri și farmecă prin linia ei elegantă, mlădiată:



Instrumentele cu coarde o reiau în șoaptă cîntînd-o în surdină în timp ce vioara solistă execută o trecere, pentru a reveni din nou la expresiva melodie.

Pe nesimțite tonalitatea s-a schimbat și instrumentul solist intonează în continuare tema principală, acompaniată de suflătorii de lemn (clarinete și fagoturi). Un episod ceva mai mișcat — *poco più mosso* — prilejuiește instrumentului solist executarea unei figurații în șaisprezecimi ce acompaniază tema cîntată de instrumentele cu coarde.

Mișcarea se încetinește și o punte conduce spre tema secundară. Aceasta răsună liniștit, tot la instrumentul solist:

Înrudite între ele prin caracterul lor liniștit, cele două teme se diferențiază în structura lor, cea dintîi fiind bazată pe intervalele arpegiului, a doua aducînd în profilul ei intervalul de sextă și alunecări cromatice (de semitonuri).

Pentru a crea un contrast cu atmosfera liniștită a celor două idei, compozitorul le va alterna cu pasaje figurative, de virtuozitate, pe care le va încredința îndeosebi viorii soliste.

Dezvoltarea materialului tematic dă naștere unui joc continuu de imitații și împletiri contrapunctice, de un caracter subtil, adaptat conținutului celor două idei.

În repriză, ele reapar în succesiunea inițială, iar concluzia *(coda)* o readuce pe cea dintîi la vioara solistă. Sfîrșitul primei părți este străbătut de o ritmică nervoasă, marcată prin acordurile în *pizzicato* ale solistului și orchestrei.

Partea II, *Andante assai*, în atmosfera unei serenade instrumentele, începe cu o figurație liniștită a cvartetului de coarde, a clarinetului și fagotului, deasupra căruia se insinuiază în a treia măsură melodia visătoare a instrumentului solist

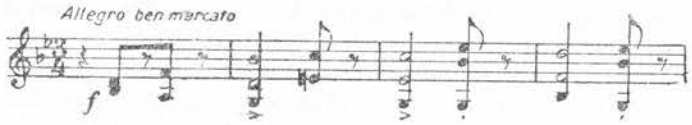
cu o largă tendință de expansiune.

Tonalitatea se schimbă și peste acompaniamentul în nuanța *pianissimo*, *dolcissimo*, vioara solo cîntă în registrul înalt. Un episod mai însuflețit — *piu animato* — deplasează figurația orchestrei la solist, iar acesta făurește pe temeiul intervalelor ei caracteristice pasaje de o transparentă virtuozitate.

Partea de mijloc a mișcării lente. *Allegretto*, de o atmosferă luminoasă, aduce o nouă melodie a instrumentului solist:

Revenirea primei secțiuni, *Andante assai come prima*, readuce melodia din ex. 3.

Partea III, *Allegro ben marcato*, îmbină forma de *rondo* cu aceea de sonată. Atmosfera de voie bună și optimism e statornicită o dată cu introducerea temei principale, sincopate, pe care vioara solistă o intonează *forte* în acorduri.



După ce vioara solistă o repetă pe alte trepte variindu-i uşor alura ritmică ce sugerează un dans burlesc, tot instrumentului solist îi revine expunerea unui al doilea element tematic, de o expresie liniştită, cantabilă.

Revenirea periodică a temei-refren din exemplul nr. 5 şi alternarea ei cu pasaje de virtuozitate ne conduce printr-o încetinire a mişcării la un episod în care vioara solistă intonează pe coarda *sol* o a treia idee, sprintenă şi şăgalnică.

O *coda* strălucitoare în care vioara ia conducerea acţiunii muzicale încheie printr-o dispoziţie luminoasă concertul, ale cărui părţi sînt lipsite de tradiţionalele cadenţe obişnuite în lucrările concertante.

Serghei RAHMANINOV
(1873 — 1943)

Compozitorul Serghei Vasilievici Rahmaninov se numără printre cei mai de seamă continuatori ai glorioaselor tradiţii muzicale ale clasicismului rus în epoca următoare morţii lui Ceaikovski.

Născut în anul 1873 la Oneg, în regiunea Novgorod, Rahmaninov a dovedit din fragedă copilărie un talent muzical excepţional.

La vîrsta de 19 ani (în 1892), Rahmaninov şi-a terminat studiile în mod strălucit, fiind distins cu medalia de aur, iar numele său înscris pe tabloul de onoare al Conservatorului din Moscova. De pe atunci el era un pianist virtuoz. Primele sale compoziţii de mare amploare, *Concertul nr. 1 pentru pian* şi opera *Aleko* (prezentate cu prilejul încheierii studiilor) prevesteau o mare forţă creatoare.

Muzician de o rară sensibilitate, un adevărat poet al instrumentului său, înzestrat cu o tehnică neîntrecută, el a ajuns să fie considerat drept cel mai mare pianist al epocii.

Pentru instrumentul său favorit, pianul, Rahmaninov a scris 4 concerte, celebra *Rapsodie pe o temă de Paganini*, *Variaţiuni pe o temă de Corelli*, *Variaţiuni pe o temă de Chopin*, numeroase piese mai mici pentru pian solo, dintre care amintim cele *24 Preludii*, un caiet de *Studii-tablouri* şi *Momentele muzicale*, care au intrat în repertoriul pianistic din întreaga lume.

Stilul instrumental al lui Rahmaninov se distinge printr-o concentrare extremă a tuturor elementelor destinate să contribuie la realizarea imaginii artistice, mijloacele tehnice fiind consecvent subordonate exprimării cît mai clare a ideilor muzicale esenţiale. De aci rezultă şi acea minunată împletire a partidei solistice cu ţesătura fondului orchestral din concertele sale pentru pian şi orchestră, în care elementul solistic şi cel simfonic formează un tot unitar perfect echilibrat.

Ataşamentul său faţă de tradiţiile clasicismului muzical rus şi importanţa pe care o acordă elementului melodic în creaţia sa l-au ferit pe Rahmaninov de influenţa nefastă a curentelor moderniste.

Deşi prin cariera sa de concertist cu renume mondial Rahmaninov a trăit mulţi ani în străinătate, sufletul lui a rămas strîns legat de patrie.

Exprimarea concretă a acestui sentiment de cald patriotism este poziţia pe care a luat-o Rahmaninov în anii Marelui Război de Apărare a Patriei cînd, începînd din toamna anului 1941, sumele încasate din concertele sale au fost vărsate în folosul victimelor invaziei hoardelor naziste în Patria Sovietică.

Răpus de o boală grea în 1943, marele artist n-a apucat să vadă victoria poporului sovietic asupra forţelor întunecate ale fascismului, dar opera sa rămîne un monument grăitor al credinţei sale în puterile creatoare ale poporului din care făcea parte.

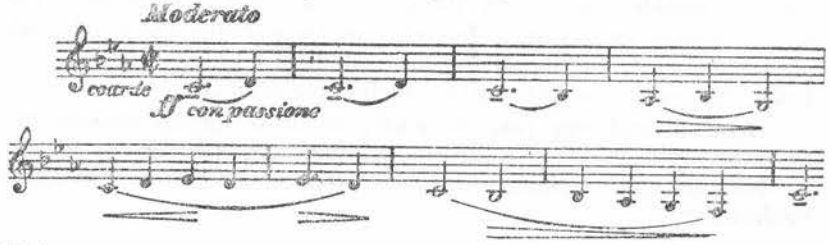
CONCERTUL Nr. 2 PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ ÎN DO MINOR, OP. 18.

Scris în anii 1900—1901, *Concertul în do minor* marchează unul din punctele culminante ale creaţiei lui Rahmaninov, constituind totodată una dintre cele mai valoroase contribuţii la literatura pianistică universală din veacul nostru. Profund cunoscător al resurselor expresive ale pianului şi stăpînind perfect tainele meşteşugului componistic, Rahmaninov a realizat în această lucrare o creaţie demnă de înaltele tradiţii artistice statornicite prin modelele nepieritoare ale genului.

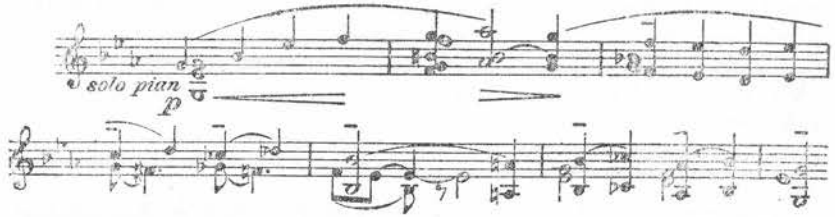
Dramatismul plin de încordare patetică exprimat în partea I a *Concertului în do minor* se îmbină cu un lirism cald şi delicat şi cu accente viguroase, în care străbate optimismul puternic şi dragostea de viaţă a poporului rus.

Partea I, Moderato, bazată pe forma de sonată, începe cu un şir de acorduri solemne, intonate de pian solo într-un *crescendo* gradat, de la un *pianissimo* abia perceptibil la un *fortissimo* puternic, exprimînd o adîncă frămîntare sufletească.

În această atmosferă de clocot interior răsună, largă şi plină de noblețe, tema principală a mişcării,



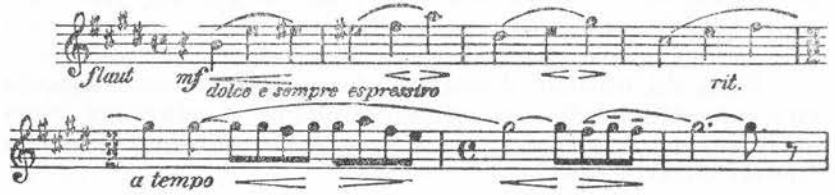
expusă şi amplu dezvoltată de grupul coardelor din orchestră, pe fondul arpegiilor unduioase ale instrumentului solist. În contrast cu această temă sobră dar străbătută de elanuri pasionate, se prezintă în curînd la pianul solo, tema II, cu un caracter liric, meditativ,



ce ne aminteşte de intonaţiile ruso-orientale ale melodiilor lui Borodin.

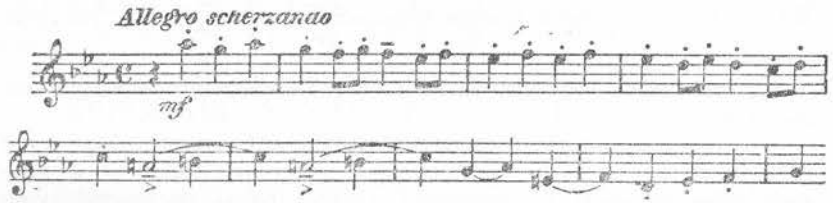
Prima secţiune se termină cu o scurtă concluzie, după care un episod de tranziţie conduce spre secţiunea mediană a mişcării (dezvoltarea). La începutul acestui pasaj orchestral, vom recunoaşte, pe de o parte, nucleul iniţial al temei principale, iar de altă parte, un motiv nou, scurt şi energic ritmat, care va domina episodul central, caracterizat printr-o mişcare impetuoasă şi o creştere dinamică impresionantă. Această secţiune se încheie la rîndul ei printr-o succesiune de acorduri puternice (în chip de cadenţă), care fac legătura cu repriza, în care tema principală (de ex. nr. 1) revine în orchestră sub forma unui marş solemn, deasupra căruia pianul execută o figuraţie în octave. În desfăşurarea ei, tema principală trece din nou la instrumentul solist, ritmul de marş dispare, iar melodia îşi recapătă caracterul liniştit şi măreţ. O scurtă *coda* încheie mişcarea cu o ultimă izbucnire de elanuri pasionate.

Partea II, Adagio sostenuto, contrastează puternic cu accentele patetice şi suflul eroic al primei părţi. După cîteva acorduri introductive ale orchestrei, care determină chiar de la început caracterul meditativ al piesei, pianul intonează triolele melodioase, al căror ritm legănat va însoţi tema principală de-a lungul întregii mişcări.

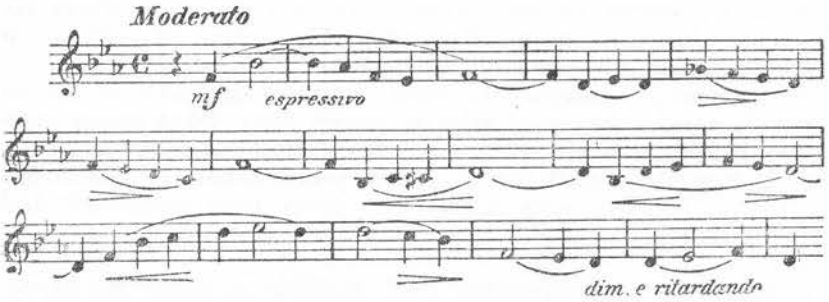


Expusă mai întîi de flaut, această melodie fermecătoare este preluată apoi de pian, care o dezvoltă și o transformă treptat; mișcarea devine mai animată, iar cîntecul visător capătă accente patetice, care pregătesc un episod agitat, ce culminează într-o cadență laconică, dar foarte expresivă. După cadență, tema se repetă în forma ei inițială, calmă și senină, evocînd parcă imaginea nesfîrșitelor întinderi ale patriei ruse.

Partea III, Allegro scherzando. aduce la început o atmosferă de voie bună, sugerată prin tema sprintenă a unui dans popular rus:



Plină de viață și energie neînfrîntă, această temă nu apare imediat în forma pe care o arată exemplul muzical de mai sus. Fragmentar enunțată în ritmurile tumultoase ale introducerii, ea se conturează treptat în figurațiile sclipitoare ale instrumentului solist care, după un scurt episod intermediar (construit de asemenea din elementele motivului principal), ne conduce spre tema secundară:



Plină de tensiune dramatică, de o amploare și frumusețe rară, această melodie devine în dezvoltarea ei ulterioară piesa de rezistență a finalului, servind ca temei atît în construcția reprizei cît și a *codei.*

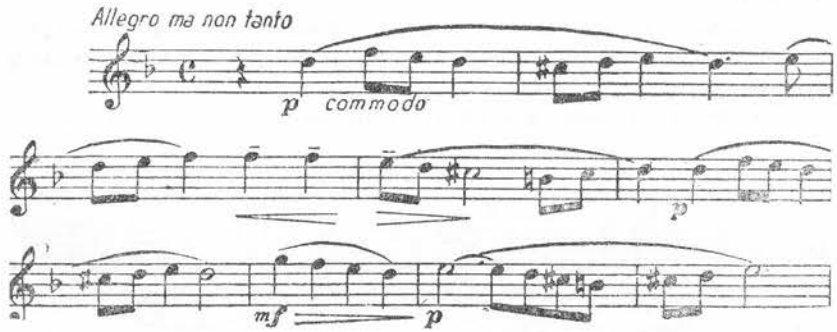
Precedat de o scurtă cadență strălucitoare, începe episodul final *(coda).* Solemnă și triumfătoare, tema lirică a finalului răsună în sonoritatea plină a întregii orchestre, în timp ce pianul învăluie melodia într-un adevărat torent de acorduri, încheind lucrarea în accente măreție apoteotice.

CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ NR. 3 ÎN RE MINOR, OP. 30

Compus în 1909, *Concertul nr. 3 în re minor* are multe trăsături comune cu concertul precedent al aceluiași compozitor. Ambele lucrări cuceresc auditoriul prin profunzimea și intensitatea imaginilor artistice și bogăția lor melodică. În *Concertul nr. 2,* suflul liric este mai larg, mai amplu, pe cînd *Concertul nr. 3* este mai plin de energie, dezvoltarea simfonică este mai dinamică și mai amplă, iar elementul de virtuozitate este mult mai puternic subliniat.

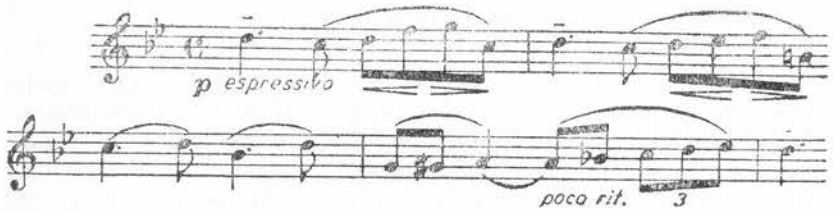
Concertul este alcătuit din trei părți:

Partea I, Allegro ma non tanto, începe cu o temă cantabilă de o largă respirație. Iată această idee muzicală:



Tema, al cărei început l-am reprodus, are un aspect de continuă curgere, întinzîndu-se pe aproape 25 de măsuri, ca un fir neîntrerupt. Rahmaninov, asemenea lui Beethoven, lui Brahms și altor compozitori-pianiști, a căutat să facă claviatura „să cînte", să treacă dincolo de limitele instrumentului — prea îngust din punct de vedere al posibilităților melodice. Melodia are un aspect arhaic, ca o povestire de demult, abia șoptită.

„Am vrut să cînt la pian o melodie — scrie compozitorul — așa cum o cîntă cîntăreții". Tema este expusă cu multă simplitate de către solist, orchestra avînd doar rolul susținerii armonice. În curînd însă, se dezvoltă un dialog viu între instrumentul solist și orchestră, în care cea din urmă preia melodia. După o dezvoltare destul de largă a primei teme urmează tema a doua,

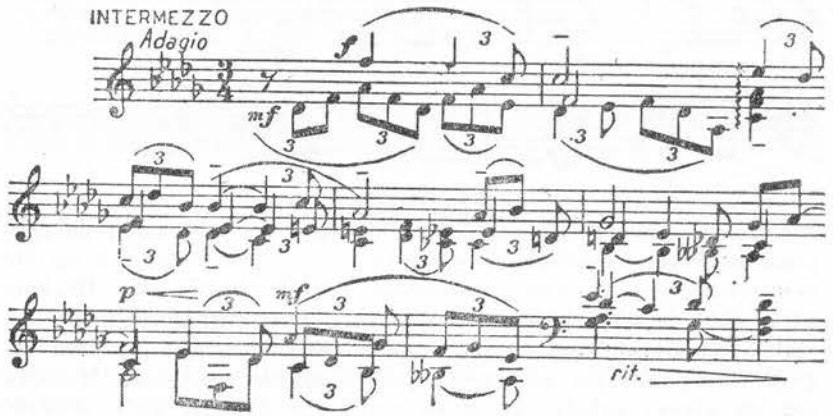


de un caracter la fel de liric și visător ca cel al primei melodii, întretăiată din cînd în cînd de accente patetice.

Intonațiile temei principale imprimă caracterul lor desfășurării întregii mișcări, ce se încheie cu o cadență grandioasă. După cadență urmează o scurtă repriză în care cele două teme amintite apar încă o dată, formînd parcă epilogul unei povestiri dramatice.

Partea II, *Intermezzo*, este un *Adagio* în care o melodie tristă, îngîndurată, amintește de refrenele unor cîntece populare rusești.

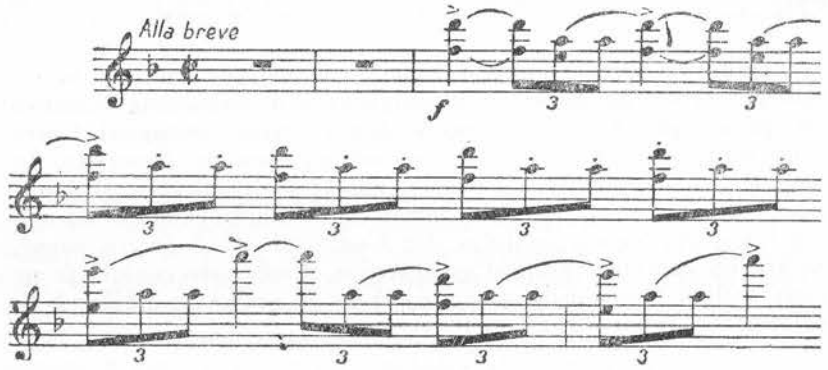
Tema, la început senină și contemplativă,



devine din ce în ce mai agitată, iar melodia pastorală capătă accentele unei declarații extatice de dragoste. Dezvoltarea ideii muzicale inițiale este întreruptă de un scurt episod intercalat — un vals elegant și grațios, care amintește tema principală din partea I a concertului.

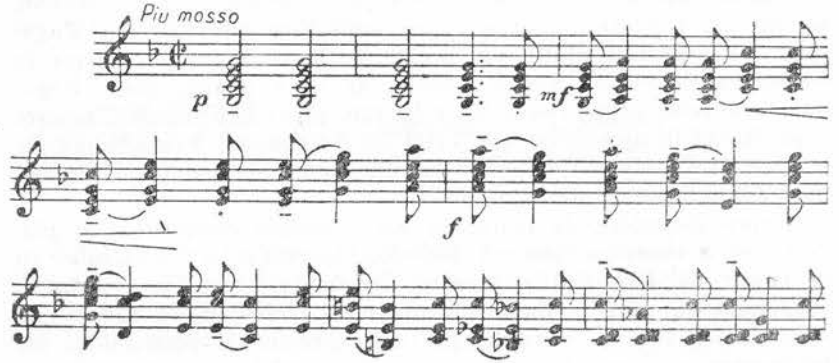
După un scurt episod de trecere cu caracter de virtuozitate urmează fără întrerupere *finalul*.

Tema principală a finalului,

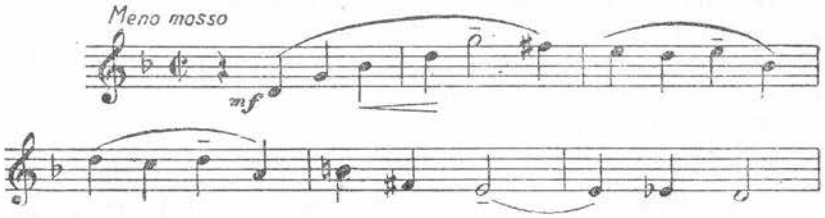


cu caracterul ei pronunțat rusesc, captivează prin energia mișcării impetuoase, prin ritmul său bărbătesc.

Atmosfera de bucurie și sărbătoare se menține și la apariția celei de-a doua teme,



care, cu ritmica sa agitată, evocă o cavalcadă. În această atmosferă intervine subit o nouă temă lirică, pasionată, deosebit de cantabilă :



După o scurtă reluare a temei principale a finalului în orchestră apare un *scherzando* construit din elementele tematice ale primei mișcări, transformate într-un ritm jucăuș și capricios, ceea ce îi dă întregului episod un caracter fantastic. În repriză reapar ritmurile de marș ale temei principale și unele reminiscențe din partea I a concertului, după care se anunță concluzia. Asemenea finalului din *Concertul nr. 2 în do minor*, ea are un caracter triumfal și grandios. *Coda* este construită pe tema melodiei pasionate (ex. nr. 6) ce intervine în mijlocul finalului.

RAPSODIA PE O TEMĂ DE PAGANINI

Cele *24 de capricii* compuse de legendarul virtuoz al viorii Nicolò Paganini (1782—1840) au constituit punctul de plecare al unor lucrări care prin conținutul și forma lor artistică au îmbogățit literatura pianului.

Mari compozitori ca Fr. Liszt, R. Schumann și J. Brahms au prelucrat pentru pian o mare parte din capriciile lui Paganini. De cele mai multe ori aceste prelucrări sînt concepute în forma variațiunilor. Astfel, fără a fi scris pentru pian, Paganini a devenit inspiratorul unor lucrări pianistice celebre, printre care citățm transcripțiile lui Liszt și Schumann, *Variațiunile pe o temă de Paganini* de Brahms și admirabila *Rapsodie pe o temă de Paganini* de S. Rahmaninov.

Spre deosebire de înaintașii săi, marele compozitor și pianist rus a creat pe temeiul melodiei sprintene a *Capriciului în la minor* de Paganini o lucrare de ample proporții simfonice, concepută în forma liberă de rapsodie, folosind în egală măsură de-a lungul ei posibilitățile de expresie ale pianului și ale orchestrei.

Este locul să subliniem că prin amploarea prelucrării simfonice a materialului tematic, prin transformarea ritmică și melodică a acestuia, prin înveșmîntarea armonică și orchestrală, *Rapsodia pe o temă de Paganini* se situează, alături de *Variațiunile simfonice* de César Franck și de *Dansul macabru* de Fr. Liszt, printre puținele lucrări pentru pian și orchestră concepute în formă de temă cu variațiuni.

Rapsodia este alcătuită dintr-un șir de 24 de variațiuni pe tema *Capriciului în la minor* de Paganini și pe melodia unui vechi cîntec gregorian *Dies irae* folosită și în *Dansul macabru* de Liszt, în *Simfonia fantastică* de Berlioz, în *Simfonia II* de Haciaturian precum și în alte lucrări.

Intervenind episodic în cîteva variațiuni și în final, tema *Dies irae* generează imagini întunecate și dramatice, creînd un puternic contrast cu strălucirea și zborul plin de elan al temei lui Paganini și al variațiunilor brodate pe ea.

În desfășurarea celor 24 de variațiuni, se remarcă tendința spre o formă arhitectonică similară concertului în trei părți. Variațiunile se divid în trei grupe principale. Cele din grupa întîi se succed într-o mișcare vie și abundă în imagini luminoase, în impulsuri energice. Variațiunile din secțiunea centrală își domolesc pasul parcă sub povara unor gîndiri și sentimente grave (aici intervine melodia *Dies irae)* în timp ce variațiunile ce conduc spre final sînt strălucitoare, triumfale, străbătute de avînt și bravură.

Rapsodia începe într-o mișcare *Allegro vivace* cu o scurtă introducere orchestrală în care celula principală a temei lui Paganini este enunțată. Urmează prima variațiune în care orchestra prezintă tema. În aceeași mișcare, pianul intră în desfășurarea acțiunii muzicale intonînd cu claritate tema lui Paganini, care are următoarea înfățișare :

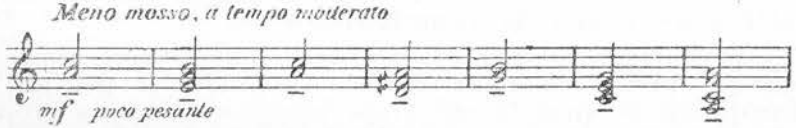
Abia în variațiunea III, intrăm în ciclul modificărilor ritmice și de caracter la care va fi supusă tema inițială.

În această variațiune pianul deține rolul principal, prezentînd într-o mișcare vie melodia lui Paganini pe care o îmbracă în ornamente (apogiaturi), în timp ce orchestra acompaniază.

Pe figurile mișcate ale orchestrei, pianul trasează expresiv, cu nuanțe fine, o nouă înfățișare a temei, subliniindu-i cantabilitatea.

În variațiunea următoare (IV) mișcarea devine mai vie — *Più-vivo* — celula principală a temei fiind expusă cu strălucire de pian și orchestră în imitații și apoi în acorduri. Variațiunea V prezintă în acorduri sincopate tema care crește continuu în amploare armonică. Foarte nuanțată, cu încetiniri visătoare ale mișcării, cu mari creșteri sonore și topiri bruște ale sonorității, variațiunea VI are un caracter improvizatoric, generînd imagini lirice pline de fantezie.

Abia s-a stins ultimul arpegiu ascendent al acestei variațiuni și tema înveșmîntată în acorduri a melodiei *Dies irae* răsună cu gravitatea clopotelor, greoi și solemn.



Dar capul de temă al *Capriciului* de Paganini persistă în orchestră ; în înfruntarea cu melodia de mai sus, ea se aude ca un ecou îndepărtat.

Gîndirea muzicală a lui Rahmaninov este impregnată de caracteristicile ritmice și melodice ale folclorului național. Această trăsătură comună tuturor marilor compozitori ruși devine evidentă în variația VIII unde tema lui Paganini capătă înfățișarea ritmică a unui viguros dans popular rus.

Înveșmîntată în ample acorduri, variațiunea aceasta crește dinamic prin îmbinarea sonorității pianului și orchestrei. În variațiunea X atmosfera se dramatizează. Pe un ritm de marș în care recunoaștem tema lui Paganini, pianul marchează amplu și solemn melodia din exemplul nr. 2.

Cu această variațiune se încheie primul grup al modificărilor ritmico-melodice ale temei inițiale. Cele două variațiuni următoare (XI și XII) se vor desfășura, prima într-o mișcare moderată, a doua în *tempo di menuetto*, închipuind astfel ca în forma concertului în trei părți încetinirea meditativă a mișcării mijlocii.

O linie elegantă și fină are variațiunea XII în *Tempo di menuetto* în care tema lui Paganini trece pe prim plan, cu un caracter nou, neașteptat. De la variația XIII, în care se înfruntă din nou cele două elemente tematice (din ex. 1 și 2), și pînă

la sfîrșitul lucrării, autorul alternează mișcarea vie a unor variațiuni de virtuozitate cu o mișcare domoală care îngăduie sublinierea expresivității cantabile a ideii principale. Amintind de finalul fantastic al *Sonatei în si bemol* de Chopin, răsună variația XVIII, după care, în cea următoare într-o mișcare *Andante cantabile*, tema lui Paganini își dezvăluie farmecul ei romantic, prezentată într-o legănare de vals.

În ultimele variațiuni, după șirul transformărilor suferite, melodia lui Paganini își recapătă treptat înfățișarea, după o ultimă ciocnire în variația XXII cu melodia din exemplul nr. 2. În ultimele două variațiuni (XXIII și XXIV) tema *Capriciului* de Paganini își reia fizionomia inițială răsunînd energic, în orchestră și pian.

Maurice RAVEL
(1875 — 1937)

Compozitorul Maurice Ravel este unul din reprezentanții de frunte ai muzicii franceze din secolul XX. S-a născut la 7 martie 1875 la Ciboure, în Pirineii de jos, și a murit la Paris în 1937. A studiat la Conservatorul din Paris, compoziția cu Gabriel Fauré și pianul cu Bériot. În 1901 a cîștigat distincția Premiului Romei *(Prix de Rome)* atrăgînd atenția asupra personalității sale. De la începutul carierei, Ravel s-a afirmat ca un adept al principiului de renovare melodică, ritmică și armonică a muzicii prin contactul cu folclorul diferitelor popoare și prin folosirea modurilor vechi. Acest principiu realist, compozitorul l-a desprins, ca și Debussy, din creația puternicului „grup al celor 5 clasici ruși". Îndeosebi, în creația lui Ravel se resimte influența lui Rimski-Korsakov (în orchestrație) și a lui Musorgski (în unele piese de gen ca suita *Gaspard al nopții*). Ravel a adoptat atitudinea antiacademică și îndrăznelile inovatoare ale maeștrilor ruși, manifestînd ca și ei un interes pasionat pentru limbajul muzical popular (basc, spaniol, francez, țigănesc, evreiesc, malgaș). Ritmica sa este bogată, limbajul armonic, personal, iar paleta orchestrală, plină de colorit. Pe alocuri, în creația sa, se remarcă influența anumitor procedee impresioniste, specifice lui Debussy. Stilul său melodic-armonic s-a îmbogățit prin folosirea după exemplul lui Fauré a vechilor moduri.

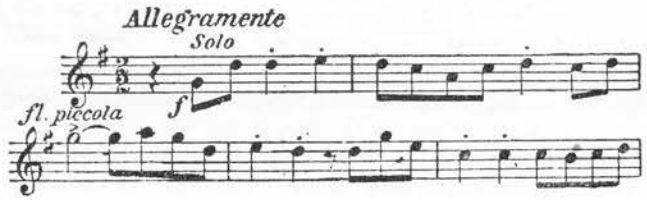
Ca și Debussy, Maurice Ravel utilizează în multe din lucrările sale moștenirea artistică a clavecinițtilor francezi din secolele XVII și XVIII.

Maurice Ravel a scris o operă într-un act, *Ora spaniolă*, alta intitulată *Copilul și farmecele*, muzică de balet, lucrări simfonice și de cameră. El este în primul rînd un compozitor al pianului, căruia i-a destinat o mare parte din lucrările sale, printre care și două concerte. Meritul cel mai mare al lui Maurice Ravel constă în faptul că într-o perioadă de dezorientare ideologică pentru numeroși artiști din Occident, el a rămas credincios tradițiilor umaniste ale clasicismului.

CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ ÎN SOL MAJOR

Concertul în sol major pentru pian și orchestră oglindește trăsăturile cele mai tipice ale gîndirii și sensibilității compozitorului. Conținutul lucrării, determinat de o entuziastă și optimistă poziție în fața vieții, este exprimat într-o formă clară, solid ancorată în tradiție.

Partea I, Allegramente, în măsura $\frac{2}{2}$, sclipind de vervă și umor tineresc, este întrepătrunsă de imagini contrastante de un nobil și cald lirism. Forma este aceea a sonatei clasice cu două teme. De remarcat absența dezvoltării tematice (secțiunea mediană a formei sonată) explicabilă prin proporțiile reduse ale lucrării. Tema I, de o neobișnuită extensiune, pătrunsă de intonații populare spaniole, răsună ritmată sprinten de flautul-piccolo, pe fondul arpegiilor fluide ale pianului solist:



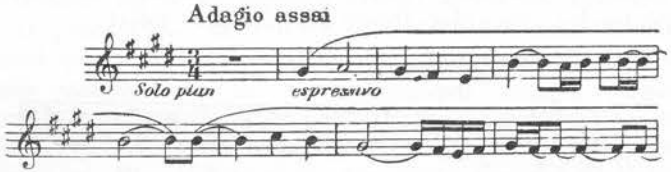
Vioaia melodie, cu aerul ei mucalit, acompaniată vertiginos de arpegiile și *glissandele* pianului, trezește parcă buna dispoziție a orchestrei. Trompeta o preia, urmată de alte instrumente, solo de corn englez face legătura cu un episod liniștit *meno vivo*, în care pianul solist pregătește apariția temei II. Această trecere spre tema II, de un mare contrast prin conturul unduitor al liniilor melodice, prin ritmica insinuantă, senzuală, ce amintește de muzica spaniolă, răsfrînge un belșug de imagini lirice. Tema II răsună tot la pian, visătoare și melancolică, întreruptă de acorduri:

Pregătirea și expunerea ei constituie un episod de o deosebită vrajă sonoră. Ele au caracterul unei cadențe, pianul cîntînd aproape tot timpul singur.

În locul dezvoltării tematice autorul readuce mișcarea vie, inițială, prilejuind pianului un amplu pasaj de trecere, în sti-

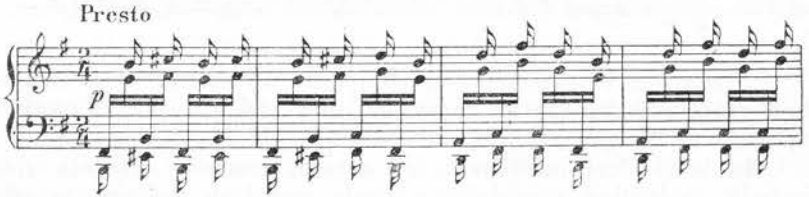
lul unei vesele și agile toccate. Repriza se produce prin revenirea episodului *meno vivo* cu întreaga atmosferă de pregătire a temei II. Un solo de oboi, cu reminiscențe ale temei I, conduce spre revenirea temei II. Cadența pianului solist, *intens* expresivă, se bazează pe tema II și face legătura cu *coda*, extrem de mișcată, ce pune capăt primei părți.

Partea II, *Adagio assai*, este una din cele mai frumoase pagini ale creației lui Ravel. Forma ei este aceea a liedului cu 3 secțiuni (ABA). Melodia principală, de o *intensă* forță emoțională, tinde, parcă, să se desfășoare la nesfîrșit, ca o melopee. Cîntată de mîna dreaptă, melodia se suprapune pe acompaniamentul persistent, într-un ritm legănat al mîinii stîngi:



Treptat, orchestra preia tema. Timbrele orchestrei se împletesc într-o fină țesătură cu sonoritatea catifelată a pianului. Secțiunea mediană, B, este bazată pe un nou și scurt element tematic. La sfîrșitul *Adagio*-ului, cornul englez readuce nostalgic, larga melopee din ex. 3 în timp ce pianul o înconjoară cu adevărate jerbe și ghirlande sonore. Mișcarea se încheie cu trilurile pianului, susținute de cîntul în surdină al coardelor.

Partea III, *Presto*, este un *rondo* cu o desfășurare dinamică, trepidantă. Ea se bazează pe 3 elemente tematice de un caracter ritmic incisiv. Freamătul timpanului, întărit de acordurile suflătorilor și coardelor, pregătește intrarea pianului solo, care expune cu antren primul motiv:



Suflătorii intervin cu scurte solo-uri, clarinetul, trompeta, flautul-piccolo execută game strălucitoare ce constituie puntea de trecere către cel de-al doilea motiv ritmic, expus tot de instrumentul solist, în timp ce fagotul acompaniază. Noul motiv ritmic este preluat cu impetuozitate de orchestră în timp ce pianul se avîntă în pasaje de bravură. Apoi primul motiv ritmic (ex. nr. 4) este readus de pian și de suflătorii de lemn. Animația sporește, tensiunea și trepidația ritmică cresc pînă cînd alămurile (cornii și trompetele) susținute de timpani enunță cel de al treilea element tematic, ca o chemare la luptă.

Revenirea celor 3 elemente tematice, alternarea lor plină de fantezie, verva cu care pianul le prezintă sau le acompaniază, dau finalului *Concertului în sol* expresia unei tinereți cuceritoare.

CONCERTUL DE PIAN PENTRU MÎNA STÎNGĂ

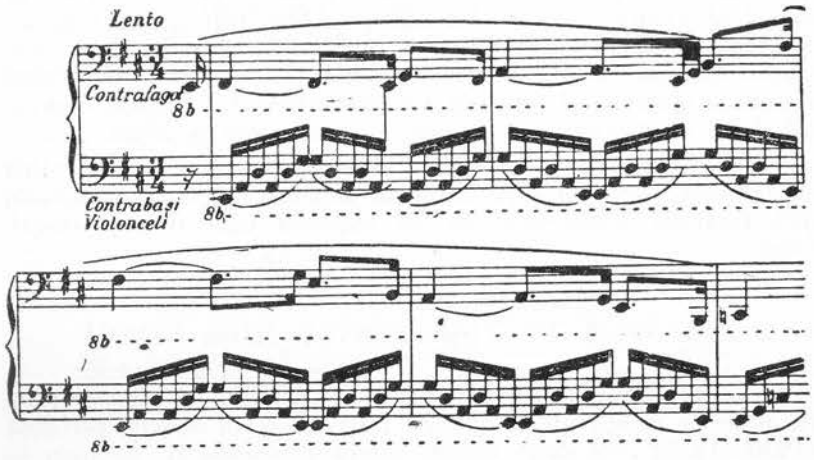
Cele două concerte pentru pian și orchestră se numără printre ultimele creații ale lui Ravel. Deși scrise în aceeași perioadă (1930—1931) cele două lucrări diferă fundamental. În timp ce primul *(în sol major)* adoptă în general formele tradiționale, statornicite de maeștrii clasici, în domeniul concertului instrumental, al doilea *(în re major)* se prezintă într-o formă cu totul neobișnuită, ce ar putea fi asemuită mai curînd cu o fantezie liberă, fapt care se explică în parte și prin structura „sui generis" a lucrării, compusă pentru mîna stîngă singură, în urma unei comenzi primite de la pianistul vienez Paul Wittgenstein, care și-a pierdut brațul drept în timpul primului război mondial.

Deosebirea însă nu se limitează numai la probleme de formă și tehnică componistică. În contrast cu imaginile luminoase ce caracterizează *Concertul în sol major*, *Concertul pentru mîna stîngă* aduce pe alocuri o atmosferă apăsătoare, în care alternează accente de un profund tragism cu izbucnirile violente ale unui umor sec și amar.

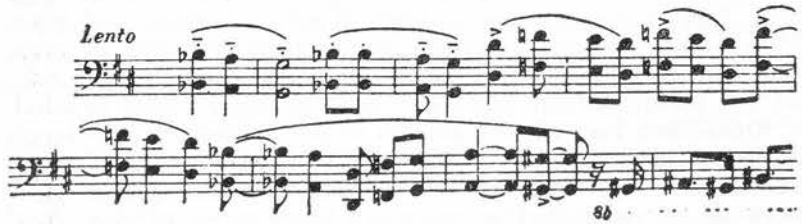
Impresionantă prin forța expresivă a tematicii sale, cît și prin măiestria neîntrecută a realizării tehnice a acestei partituri, unice în felul ei, lucrarea pare a reflecta depresiunea sufletească a compozitorului care simțea de pe atunci semnele unei boli necruțătoare ce avea să pună capăt în curînd strălucitei sale activități creatoare.

Concertul pentru mîna stîngă este alcătuit din două mișcări amplu dezvoltate care se execută fără întrerupere.

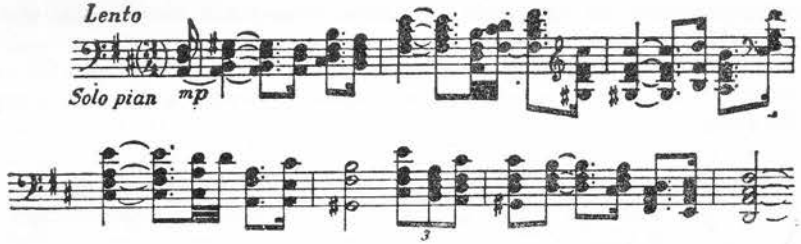
Partea I începe cu o introducere orchestrală în care sînt expuse — pe rînd — cele două idei ale mișcării. Pe fondul unor arpegii lente ale coardelor grave, ce răsună ca un vuiet surd din depărtări, se conturează, încet și greoi, tema principală



intonată de glasul aspru și posomorît al contrafagotului. Dar abia schițată, tema se pierde în registrul grav al orchestrei și în locul ei se înalță o melodie nouă,



amintind prin sobrietatea liniei de vechea cîntare gregoriană. Între timp, vuietul produs de arpegiile coardelor acompaniatoare crește, iar tema principală revine și se dezvoltă, urcînd în salturi nervoase spre regiuni din ce în ce mai înalte, unde se îmbină cu melodia gregoriană. Ajunsă la un punct culminant al desfășurării sonore, orchestra tace subit, cedînd locul instrumentului solist care-și face intrarea cu o cadență, din care se va desprinde apoi ideea melodică principală, reexpusă de pian în acorduri viguroase :



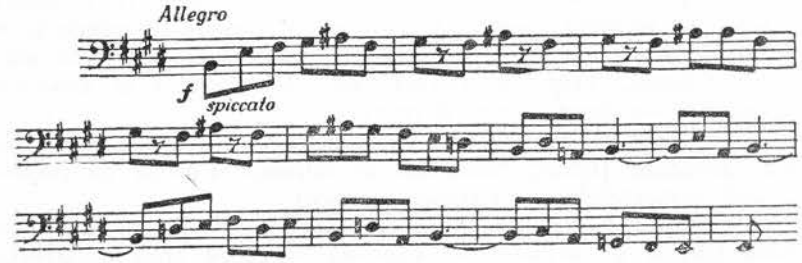
După o dramatică dezvoltare, străbătută parcă de strigăte de durere și revoltă, tema este preluată iarăși de orchestră, care duce încetișor spre un scurt episod liric, bazat pe o melodie visătoare.

Dar aceasta se stinge curînd și tema principală reapare, mai întîi calmă, apoi din ce în ce mai agitată, formînd o punte către partea II a concertului.

Datorită unor efecte ritmice și sonore specifice jazz-ului, folosite în desfășurarea acestei mișcări, unii comentatori tind să atribuie acestei piese un caracter de dans modern. Fără a nega prezența acestor elemente ritmice și mai cu seamă a unui anumit colorit orchestral apropiat de muzica de jazz, marele pianist francez Alfred Cortot, unul din cei mai intimi prieteni și colaboratori ai lui Ravel, precizează că partea II a concertului reprezintă în realitate un *scherzo*.

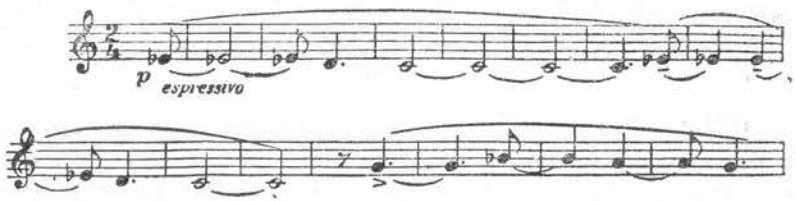
Partea II pornește brusc, cu enunțarea unui ritm de marș sacadat și grăbit, care va domina întreaga mișcare pînă la obsesie. Pe un parcurs de peste treizeci de măsuri, orchestra repetă aceeași formulă ritmică, deasupra căreia auzim din cînd în cînd un scurt motiv ce răsună ca un hohot de rîs sarcastic.

După această îndelungată pregătire ritmică apare în sfîrșit tema principală,



care, repetată în multiple variante, constituie ideea melodică centrală a acestui *scherzo*.

Către mijlocul mișcării intervine un episod de tranziție cu caracter de dans, urmat de o melodie, intonată de suflătorii de lemn,



ale cărei inflexiuni orientale contrastează puternic cu motivul ritmic de bază ce-și continuă cursa frenetică fără încetare.

În cele din urmă, tema principală (ex. 4) se asociază la rîndul ei cu melodia precedentă, prilejuind o magistrală împletire contrapunctică a celor mai eterogene elemente ritmice și melodice. La capătul acestui tablou muzical plin de fantezie, orchestra evocă încă o dată tema principală a primei mișcări (ex. 1), prezentată într-o mișcare largă, maiestuoasă, după care solistul execută o cadență strălucitoare, reprezentînd o sinteză a imaginilor dramatice din partea întîi. Ajunsă la punctul culminant al dezvoltării sale, cadența se întrerupe brusc și motivul ritmic al *scherzo*-ului răsună pentru ultima oară, ca un epilog glumeț, încheind concertul cu o frază scurtă ce se termină într-un *glissando* abrupt, ca o întrebare rămasă fără răspuns.

RAPSODIA DE CONCERT PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ „TZIGANE"

S-a spus despre Ravel că putea vorbi cu ușurință în limba muzicală a oricărui popor. O ilustrare a acestei caracterizări o constituie *Rapsodia de concert pentru vioară și orchestră* intitulată *Tzigane*. Lucrarea a fost compusă în 1925 și dedicată violonistei maghiare Jelly d'Aranyi.

Compozitorul s-a inspirat în această piesă concertantă din arta lăutarilor țigani, cunoscuți în întreaga Europă ca improvizatori remarcabili, ca virtuozi înnăscuți.

În Rapsodia *Tzigane* recunoaștem ritmuri și melodii, procedee tehnice și mijloace de expresie specifice artei lăutărești,

valorificate pentru prima oară de Liszt, în rapsodiile sale, și de Sarasate în popularele *Arii țigănești*. Ravel nu inventează nimic, reproduce și stilizează. Orchestrația este foarte discretă.

Rapsodia *Tzigane* începe cu o improvizație a viorii soliste care cîntă fără nici un acompaniament. Auzim un ritm patetic, urmat de o largă și capricioasă melodie intonată pe coarda *sol*. Apoi se înlănțuie un șir de motive melodice și ritmice într-un cînt rapsodic, pasionat. Pe acompaniamentul harpei și apoi al orchestrei, cîntul viorii soliste se desfășoară într-o continuă schimbare a mișcării în trăsături de arcuș și procedee tehnice de mare dificultate tehnică, pentru a culmina cu un motiv dansant, în care arcușul se mută pe coarda *re*.

În desfășurarea muzicii survine episodul *Allegro*. Aici, orchestra intonează cu însuflețire un motiv lăutăresc bine cunoscut și în muzica lăutarilor noștri:

Motivele dansante, alternate capricios cu temele cantabile, intonate cu căldură sau recitate cu pasiune, conduc spre o accelerare continuă a muzicii, care se încheie într-o mișcare vertiginoasă.

Ottorino RESPIGHI

(1879 — 1936)

Născut în orașul Bologna în anul 1879, compozitorul italian Ottorino Respighi și-a început educația muzicală la Conservatorul din acest vechi centru al culturii muzicale italiene, unde a studiat compoziția cu Giuseppe Martucci (1856—1909). Ulterior, el s-a simțit puternic atras spre cele două mari centre ale muzicii europene: Rusia și Germania. În Germania a fost elevul compozitorului Max Bruch, iar la Petersburg, unde a stat un timp ca membru în orchestra Operei, a devenit elevul strălucitului compozitor clasic rus și pedagog, Rimski-Korsakov, care l-a inițiat în arta coloritului orchestral.

La începutul carierei sale, el s-a bizuit într-o oarecare măsură pe unele procedee ale muzicii clasice și romantice germane. Contactul cu maestrul său Rimski-Korsakov i-a relevat însă valoarea universală a creațiilor muzicale făurite pe temeiul tradițiilor naționale. Călăuzindu-se după principiul realist al valorificării și dezvoltării tradiției muzicale naționale, principiu ilustrat în mod strălucit de grupul celor cinci mari clasici ruși, Respighi se afirmă ca unul din compozitorii italieni din epoca modernă, care a năzuit să readucă muzica italiană la vechile ei izvoare populare. Lucrările sale vădesc nu numai căutarea unui limbaj specific popular, dar chiar conținutul lor este exprimat în formele vechi muzicale, creații ale gloriosului trecut muzical al Italiei. Rodul acestor principii estetice care-l apropie pe Respighi de marii săi maeștri ruși sînt lucrări ca: *Trei preludii pe o melodie gregoriană* (pian), *Concertul gregorian pentru vioară, Concertul în mod mixolidian pentru pian și orchestră, Cvartetul în stil doric, Variații pentru orchestră de coarde pe o veche temă populară, Arii și dansuri vechi italiene* etc. În dorința de a contribui la înțelegerea muzicii simfonice de către masele largi, Respighi a compus celebrele sale poeme simfonice: *Fîntînile Romei, Pinii Romei* și *Serbările romane* de un caracter programatic și descriptiv. Pe aceeași linie a democratizării muzicii, trebuie semnalată activitatea muzicologică a lui Respighi, autor de cărți de inițiere muzicală printre care citățm: *Orfeo, Inițierea muzicală, Istoria muzicii.* Trebuie subliniat că pe alocuri, creația lui Respighi prezintă armonii și efecte orchestrale tipice impresionismului precum și unele procedee naturaliste, care apar însă ca neesențiale și incidentale, față de orientarea generală populară și realistă a creației sale.

CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ

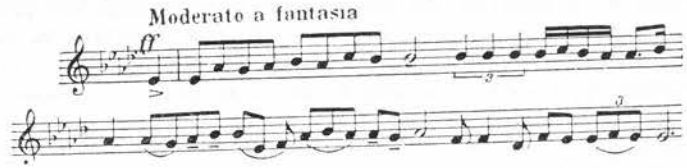
Scris în 1925 și cîntat la Berlin în anul următor cu autorul la pian, Concertul a intrat în repertoriul simfonic universal. Despre această lucrare a sa, autorul a spus: „Sînt convins că acest concert va trăi și atunci cînd alte lucrări ale mele vor fi uitate".

Concertul pentru pian și orchestră în mod mixolidian este alcătuit din 3 părți, înăuntrul cărora survin frecvente schimbări de mișcare.

Orchestra deosebit de amplă comportă toate grupurile de instrumente.

Partea I, Moderato, începe cu un acord *fortissimo* al orchestrei, după care pianul solist execută o cadență care este în același timp și o expunere fantezistă a temei I.

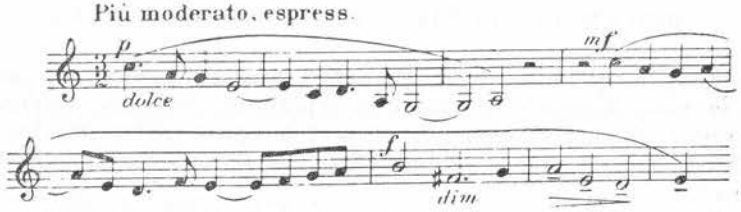
Tema principală, largă, cantabilă, expusă de pian în sonorități contrastante, este alcătuită din 3 fraze și începe astfel:



În decursul acestei originale cadențe cu rol de expoziție a primei teme, se remarcă un motiv ce va fi amplu prelucrat în dezvoltare și reluat în reexpoziție:

Tratînd tema principală cu multă fantezie ritmică și sonoră, pianul solist o învăluie în arpegii transparente, o intonează în octave și acorduri și pe un *tremolo* dramatic al orchestrei o cîntă

cu elan în sonorități puternice, în stilul unei *toccate*. Apoi tema I trece în orchestră, care, printr-o mare creștere sonoră o leagă de melodia secundară, intonată solemn de alămuri și apoi, cantabil, de violoncel:



Ceea ce urmează este dezvoltarea proprie formei de sonată. Aici, elementele tematice sînt prelucrate cu fantezie ritmică, pe alocuri în stil polifonic, într-o continuă schimbare a coloritului orchestral.

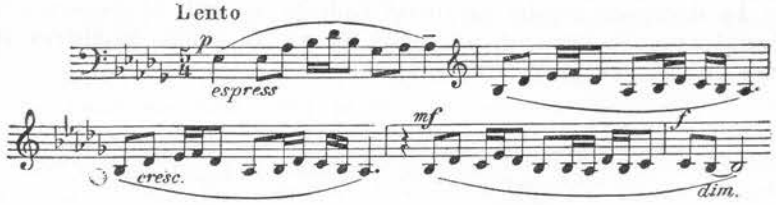
Revenirea temei I la suflătorii de alamă pe un *tremolo* al coardelor imprimă reexpoziției accente de măreție și forță ce amintesc de unele episoade ale poemelor simfonice respighiene.

Pianul participă la reexpoziție, încheind-o cu o cadență pasionată și strălucitoare.

Tema I, reamintită de doi fagoți și susținută de armonia amplă a pianului pune capăt, într-o stingere treptată a sonorității, primei părți.

Partea II, Lento, cu o amplă substanță tematică, este structurată în forma unui lied mare.

Tema principală, de o largă cantabilitate, cu o expresie interiorizată, răsună la violoncele,



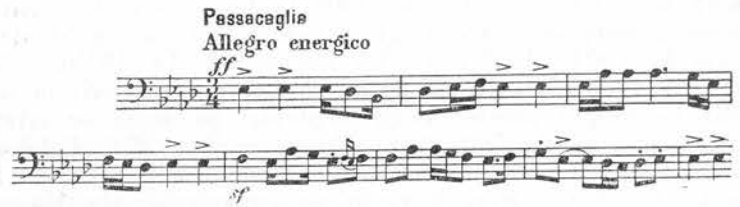
în timp ce pianul o contrapunctează cu o melodie intonată în ample acorduri.

Apoi, tema violoncelelor este preluată de viori și se extinde în orchestră, în timp ce pianul execută o figurație strălucitoare.

În episodul median, *Andante con moto*, apare la pian o melodie fluidă și jucăușă pe care oboiul o preia în ecou.

Un coral solemn expus lent de alămuri, la care pianul răspunde cu vioiciune, într-o alternare a mișcării și coloritului sonor, face trecerea spre revenirea episodului *Andante con moto*.

Partea III, Allegro energico, intitulată *Passacaglia*, este de fapt o temă cu variațiuni. Tema, avînd caracteristicile metro-ritmice ale vechiului dans *passacaglia*, în 3 timpi, este intonată cu forță de pian



și preluată de orchestră.

Urmează apoi un șir de variațiuni ritmice și melodice ale temei de dans într-o mare diversitate a mișcării și coloritului timbral.

De o deosebită forță expresivă este variația din episodul *Allegretto*, în care tema intonată de oboi și pian răsună luminos naiv și pastoral.

În desfășurarea finalului, o altă variație a pianului solist tratează tema principală în stilul unei *toccate*, cu un ritm foarte marcat și într-o mișcare vie. O creștere și o descreștere sonoră preced variația *Andante espressivo*, în care tema își pierde caracterul ritmic, viguros și se mlădiază într-un cînt expresiv.

Un *fugato* al orchestrei bazat pe tema *Passacagliei* pregătește într-o sugestivă creștere dinamică concluzia părții finale încheiată prin ample și viguroase acorduri și pasaje virtuoze ale orchestrei și pianului.

N. A. RIMSKI—KORSAKOV

(1844 — 1908)

Compozitorul clasic rus Nicolai Andreevici Rimski-Korsakov s-a născut la 18 martie 1844 la Tişvin (guvernămîntul Novgorod) şi a murit la 21 iunie 1908 la Petersburg. Destinat de familie carierei de marinar, Rimski-Korsakov a intrat de la 12 ani în şcoala de marină din Petersburg. La 18 ani, după absolvirea şcolii, întreprinde pe vasul *Almaz* 3 călătorii în jurul lumii. În timpul acestor lungi deplasări pe mare se cristalizează vocaţia sa muzicală, căreia cunoştinţa cu Milli Balakirev, şi mai tîrziu cu ceilalţi membri ai „grupului celor 5", — Musorgski, Borodin şi Kiui, îi va da un puternic impuls. Educaţia sa muzicală, bazată pe lecţiile de pian şi violoncel luate din anii copilăriei cu pianistul Canille şi celistul Ulich, el şi-o completează printr-o intensă muncă de autodidact sub supravegherea lui Balakirev. Integrarea sa în anul 1865 în „grupul celor 5" condus de Balakirev, îl determină să-şi dea demisia din marină pentru a se dedica exclusiv muzicii.

Rimski-Korsakov a desfăşurat o uriaşă activitate creatoare continuînd şi îmbogăţind tradiţiile realismului muzical rus al cărui fondator a fost Glinka. Două sînt izvoarele principale ale creaţiei lui Rimski-Korsakov: trecutul istoric al patriei ruse şi basmul popular. Rimski-Korsakov a fost cu deosebire un compozitor de opere. Creaţiile sale scenice nemuritoare ca *Pscoviteanca*, *Logodnica ţarului*, *Povestea ţarului Saltan*, *Legenda nevăzutului oraş Kitej*, *Sadko*, *Snegurocica* şi altele sînt o împletire artistică de elemente realiste şi fantastice exprimate printr-un limbaj izvorît din însăşi folclorul muzical rus.

Posibilităţile creatoare ale compozitorului s-au manifestat cu vigoare şi în domeniul simfonismului. Rimski-Korsakov este un strălucit orchestrator, un vrednic urmaş al lui Berlioz şi Liszt în domeniul orchestraţiei. A scris simfonii, poeme şi suite simfonice (cu program), *Sadko*, *Şeherazada* şi *Antar* (concerte şi muzică de cameră, instrumentală şi vocală).

Personalitatea sa puternică s-a manifestat şi pe tărîmul pedagogiei şi teoriei muzicale. La Conservatorul din Petersburg el a format o întreagă pleiadă de muzicieni ruşi şi străini ca: Arenski, Asafiev, Glazunov, Liadov, Miaskovski, Prokofiev şi

Ottorino Respighi. A lăsat un *Manual de armonie* şi un tratat de orchestraţie *Bazele orchestraţiei*.

În genul concertant a lăsat două lucrări: *Fantezia pentru vioară şi orchestră* şi *Concertul pentru pian şi orchestră în do diez minor*. Aceste lucrări oglindesc ataşamentul consecvent al autorului faţă de estetica realistă. Ele ilustrează aplicarea creatoare a principiului naţional şi popular în domeniul marilor forme simfonice. Ca cetăţean şi artist, Rimski-Korsakov a rămas un exemplu strălucit de artist militant.

CONCERTUL PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ ÎN DO DIEZ MINOR

În autobiografia autorului (intitulată *Cronica vieţii mele muzicale)* se găsesc, referitoare la *Concertul pentru pian şi orchestră în do diez minor, op. 30*, următoarele rînduri:

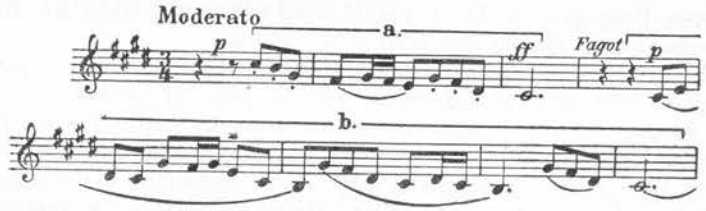
„Printre lucrările proiectate în anul 1881—1882 trebuie numărată şi schiţa concertului pentru pian şi orchestră în do diez minor, pe o temă rusă. Sfaturile lui Balakirev nu au fost străine de alegerea temei. Prin toate procedeele folosite, concertul meu pare să urmeze modelul unui concert de Liszt. Sonoritatea destul de frumoasă a lucrării şi factura ei pianistică, destul de satisfăcătoare, l-au uimit, şi nu într-o mică măsură, pe Balakirev. Niciodată, el nu m-ar fi crezut în stare să compun o operă atît de pianistică".

Concertul a fost dedicat memoriei lui Liszt, un aprig susţinător al maeştrilor şcolii ruse clasice.

Clădit dintr-o singură parte (monopartit), concertul prezintă însă 3 mişcări distincte.

O trăsătură originală a lucrării constă în folosirea unei singure teme, de un pronunţat caracter folcloric rus, de-a lungul întregului concert. Lucrarea este deci monotematică. Prelucrarea unicei teme ţine mai mult de stilul variaţiunii libere decît de travaliul tematic propriu-zis. Prin lipsa episoadelor dezvoltatoare ca şi prin durata redusă a execuţiei, lucrarea este mai curînd un concertino decît un concert.

Tema unică a concertului este expusă în primele măsuri de instrumentele cu coarde şi de suflătorii de lemn (fagot, flaut, clarinet), într-o mişcare alternată *Moderato* şi *Adagio à piacere*. Cele două elemente componente ale temei *(a* şi *b* din ex. 1) constituie substanţa muzicală a celor 3 mişcări, legate, fără pauză între ele.



Partea I, *Moderato assai*, cuprinde expunerea și varierea temei. De-a lungul ei se remarcă episodul *Allgretto quasi polacca* în care tema este ritmată ca o poloneză în ample acorduri alternate între pian și orchestră. Scurte cadențe ale instrumentului solist străbat partitura concertului. Una dintre ele alcătuiește partea lentă a lucrării, *Andante mosso*, unde tema este înfățișată în atmosfera unei nocturne romantice, pe un acompaniament dedus din chiar conturul ei. *Partea III*, *Allegro*, este ritmică și dinamică, sugerînd vioiciunea jocurilor populare ruse. Pianul participă la expunerea și prelucrarea temei ruse, folosind mijloacele de expresie ale tehnicii lisztiene: arpegii, figurații armonice, game, glissande, acorduri și octave. Paleta orchestrală sugestiv colorată și armoniile bogate imprimă concertului un farmec și o originalitate deosebită.

Camille SAINT — SAËNS

(1835 — 1921)

Născut la 9 octombrie 1835, în Normandia (provincie din nordul Franței), Camille Saint-Saëns și-a înscris numele în istoria culturii franceze moderne ca unul din cei mai înflăcărați luptători pentru reafirmarea și dezvoltarea artei muzicale a patriei sale, vremelnic căzută sub înrîurirea muzicii germane.

Din fragedă copilărie, Saint-Saëns a dovedit aptitudini muzicale cu totul excepționale. Inaugurîndu-și cariera de interpret la vîrsta de patru ani și jumătate, el a ajuns apoi unul din cei mai străluciți pianiști-organiști ai celei de a doua jumătăți a secolului trecut. Liszt însuși l-a socotit „cel mai mare organist al lumii", iar virtuozi de frunte ca Anton Rubinstein și Clara Schumann, în trecere prin Paris, nu au pregetat să-i aducă omagiul lor.

Format la școala marilor maeștri ai trecutului și pătruns de un adînc respect față de principiile estetice ale clasicismului muzical, Saint-Saëns n-a fost totuși un conservator. El a preluat critic tot ceea ce curentele muzicale ale vremii sale puteau să-l învețe. Astfel, și-a însușit tendințele prietenului său Franz Liszt, contribuind la înnoirea formelor mari ca simfonia și concertul. Ridicîndu-se împotriva dominației muzicii germane, el a militat pentru cultivarea tradițiilor naționale în muzica franceză.

Muzicienii francezi au înțeles și au susținut inițiativa lui Saint-Saëns și astfel s-a ajuns în 1871 la înființarea Societății Naționale de Muzică Franceză.

Născută din entuziasmul artistic și elanul patriotic al celor mai de seamă reprezentanți ai muzicii franceze contemporane ca C. Franck, Lalo, Massenet, Bizet, Gounod, Fauré și Duparc, grupați în jurul lui Saint-Saëns, Societatea Națională a devenit, sub conducerea primului ei președinte Saint-Saëns și a urmașului său, César Franck, leagănul renașterii muzicale franceze.

Compozitor de o mare fecunditate, Saint-Saëns a lăsat o moștenire muzicală considerabilă, reunind practic toate genurile muzicale. Astfel, pe lîngă un mare număr de mici piese instrumentale și vocale, creația maestrului francez cuprinde un șir întreg de sonate și concerte pentru diferite instrumente, trei simfonii (printre care monumentala *Simfonie în do minor cu orgă* —

III), cinci concerte pentru pian, trei concerte pentru vioară, două concerte pentru violoncel, poeme simfonice și binecunoscuta fantezie *Carnavalul Animalelor.*

La toate acestea se adaugă cîteva cantate și oratorii *(Potopul* și *Lyra și Harpa)* precum și 13 opere dintre care *Samson și Dalila* și-a cucerit de mult un loc de cinste în repertoriul marilor scene lirice de pretutindeni.

Pe lîngă valoarea ei artistică incontestabilă, deși uneori inegală, creația lui Saint-Saëns are meritul de a fi stimulat și determinat apariția în Franța a unei școli de simfoniști, demni urmași ai strălucitului trecut muzical francez și îndeosebi ai tradiției create de marele Hector Berlioz.

CONCERTUL NR. 2 ÎN SOL MINOR PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ, OP. 22, este cel mai cunoscut și apreciat din cele cinci lucrări concertante destinate de compozitor instrumentului său preferat. Pianist și organist de o forță și virtuozitate legendară, Saint-Saëns a fost un desăvîrșit cunoscător al resurselor expresive și al posibilităților celor două instrumente, fapt care se oglindește în toate compozițiile sale pentru pian, dar mai cu seamă în *Concertul în sol minor.*

Scris în anul 1868 concertul a fost conceput cu titlu de experiență pentru un instrument la modă pe vremea aceea, „pianul cu pedalier" * care tindea să întrunească caracteristicile principale ale pianului și ale orgii. Dar în timp ce acest instrument hibrid a rămas în stadiul experiențelor și a fost curînd dat uitării, *Concertul în sol minor* de Saint-Saëns și-a cucerit și păstrat un loc de cinste printre cele mai populare concerte de pian din veacul XIX, constituind de altfel și o adevărată piatră de încercare pentru virtuozitatea interpreților.

Destinația inițială a lucrării se evidențiază îndeosebi în partea I și în finalul concertului, în care abundă elementele stilistice și unele efecte sonore specifice muzicii de orgă.

Foarte original în ceea ce privește stilul, concertul se deosebește de modelele clasice ale genului și prin construcția celor trei mișcări din care este alcătuit. Astfel, în partea I — *Andante sostenuto* — vom remarca, în locul obișnuitului *allegro*

* Inventatorul *pianului cu pedalier* a încercat să combine însușirile sonore ale pianului și ale orgii, adăugînd la mecanismul unui pian de concert obișnuit o claviatură (un pedalier) de acționat cu picioarele, permițînd intonarea unor sunete puternice și îndelung prelungite în registrul grav — ca la orgă.

de sonată, un fel de fantezie liberă cu un pronunțat caracter de improvizație. Mișcarea se deschide cu o introducere gravă și sobră, amintind de stilul unor preludii și fantezii de Bach.

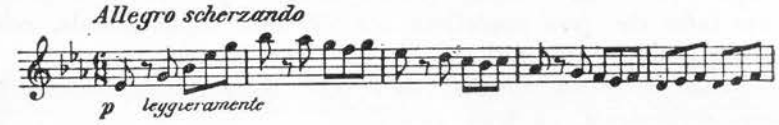
După această introducere, susținută exclusiv de pian, orchestra pregătește cu cîteva acorduri solemne intrarea temei principale, enunțată de instrumentul solist:

Liniștită și visătoare la început, muzica îmbracă, în cursul dezvoltării ei, o expresie din ce în ce mai agitată, care însă se calmează prin intervenția unei scurte melodii de un caracter mai senin și cantabil:

Ea îndeplinește în mod simbolic funcția temei secundare sau a elementului de contrast din tradiționalul *allegro* de sonată.

În locul obișnuitei dezvoltări, apare o succintă prelucrare a celor două teme constitutive în forma unei fantezii strălucitoare și de mare virtuozitate, după care mișcarea se încheie prin revenirea preludiului introductiv, reprodus cu puține modificări.

În contrast cu expresia gravă, pe alocurea chiar dramatică a primei mișcări, *partea II — Allegro scherzando* — este învăluită într-o atmosferă de voie bună. Piesa are un pronunțat caracter de scherzo; din punct de vedere al structurii însă, ea se îndepărtează considerabil de tiparul acestei forme, avînd mai curînd contingențe cu un *rondo*, dominat de o grațioasă temă



care va reveni cu insistență în diferite variante, ca un adevărat refren. Alternînd cu această ideea principală, apar încă două melodii secundare (deci un fel de cuplete), care întregesc aspectul luminos și plin de umor ale acestor pagini de o autentică inspirație romantică.

Finalul concertului este un *Presto* furtunos cu unele accente „fantastice", amintind de atmosfera celebrului *Dans macabru* al compozitorului.

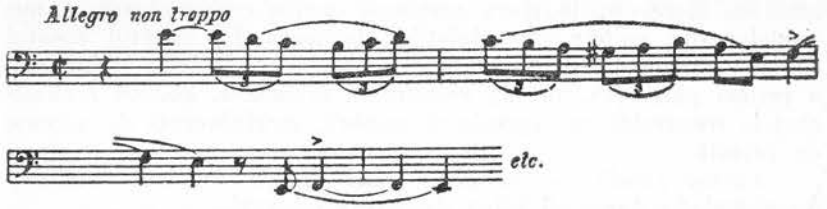
Sprijinită de o formulă monotonă, dar deosebit de impresionantă, tema principală reprezintă un fel de tarantelă îndrăcită :

Construit în forma unui *allegro* de sonată (cu oarecare licență) finalul se bizuie pe dezvoltarea temei de mai sus și a unui element de contrast mai puțin dinamic, caracterizat prin revenirea insistentă a unor scurte triluri.

În partea conclusivă — o *coda* de mare amploare — vom observa pe lîngă elementele constitutive ale temei principale, o succesiune de acorduri grave, caracteristice de orgă, ce intervin în discursul muzical „ca niște formidabile fanfare, sau fanfarele judecății de apoi", după cum se exprimă un critic muzical de pe vremea apariției acestei lucrări. Concertul se încheie apoi în arpegiile pline de avînt și strălucire ale pianului, ce marchează pînă la urmă ritmul tarantelei inițiale.

CONCERTUL PENTRU VIOLONCEL ȘI ORCHESTRĂ ÎN LA MINOR, OP. 33, datează din 1872. Conținutul de idei și sentimente este exprimat într-o formă nouă, pe vremea aceea, inaugurată prin concertele pentru pian și orchestră ale lui Franz Liszt. Urmînd exemplul dat de marele său contemporan, Saint-Saëns aplică în concertul său procedeul ciclic, care constă în revenirea periodică a unor elemente tematice de bază. Organic legate între ele, prin împletirea acestor teme fundamentale, cele trei părți ale concertului se execută fără întrerupere.

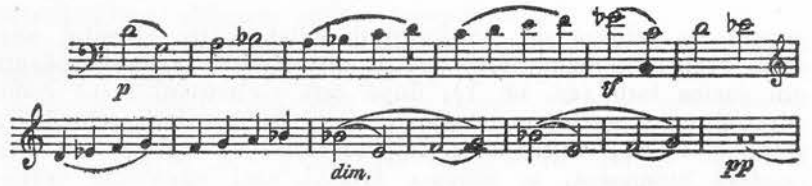
Prima parte — Allegro non troppo, începe, fără vreo introducere orchestrală, cu tema principală.



expusă de către solist, chiar din primele măsuri.

Plină de pasiune, această tema va reveni în repetate rînduri în decursul desfășurării concertului, imprimînd întregii lucrări un caracter dramatic.

În contrast cu expresia frămîntată a primei teme, ideea a doua



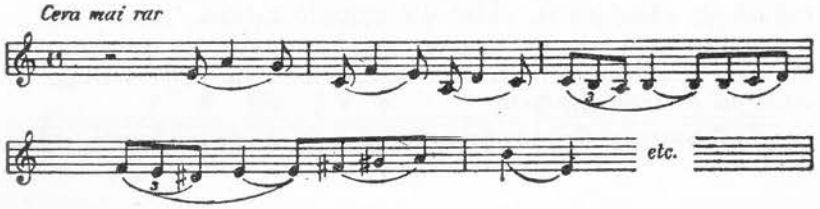
aduce un moment de expansiune lirică admirabil redată prin timbrul cald și învăluitor al violoncelului.

După o amplă dezvoltare a acestui material tematic, mișcarea se stinge cu o frază melancolică a instrumentului solist, rămas singur și parcă suspendat.

Aproape fără întrerupere, orchestra va ataca apoi *partea II — Allegretto con moto* — care se întemeiază pe o singură temă de un caracter dansant,

amintind oarecum de alura grațioasă, puțin ceremonioasă, a menuetelor din suitele clavecinițtilor francezi. La capătul acestui episod, pătruns de poezia depărtatului rococo, tema principală a primei părți (ex. nr. 1) reapare în orchestră, gonind reminiscențele trecutului cu expresia ei sumbră, străfulgerată de accente de revoltă.

Partea finală — un poco meno mosso — este dominată de o melodie largă și plină de patos romantic,



expusă cu căldură de instrumentul solist. Către sfîrșitul mișcării, orchestra reamintește pentru ultima oară tema obsedantă din partea întîi (ex. nr. 1), după care violoncelul atacă *coda*, aducînd pe neașteptate o melodie nouă, de o înfățișare voioasă și plină de elan tineresc. Astfel, concertul se încheie într-o atmosferă luminoasă, ce produce efectul unei binevenite destinderi după încordarea dramatică care predomină de-a lungul întregii lucrări.

Robert SCHUMANN
(1810 — 1856)

Născut la Zwickau în Saxonia, la 8 iunie, Robert Schuman a manifestat din copilărie deosebite aptitudini muzicale și literare.

Destinat carierei juridice, Schumann s-a înscris la Universitatea din Leipzig în 1828, dar în acest oraș, de mare tradiție și cultură muzicală, viitorul compozitor a fost cuprins de o arzătoare pasiune pentru muzică. Frecventarea concertelor și audierea unor iluștri virtuozi, ca Paganini și Moscheles, îl determină să reia studiul pianului. Astfel devine Schumann elevul lui Friedrich Wieck, vestit pedagog, tatăl marei pianiste a secolului trecut, Clara, viitoarea soție a compozitorului.

În 1834, împreună cu profesorul său Wieck și cu prietenul apropiat, Ludwig Schunke, Robert Schumann întemeiază revista muzicală „Neue Zeitschrift für Musik", care-și propunea să lupte împotriva schematismului împietrit al muzicii pseudo-clasice. Schumann este acela care vestește în cuvinte înflăcărate apariția lui Chopin și Brahms. El a fost astfel unul dintre primii critici militanți ai epocii sale, în care muzica devenise în marile orașe germane o forță socială impunătoare, purtătoare de idei ca și literatura și filozofia.

Prima etapă a creației schumanniene se limitează exclusiv la compoziții pentru pian, instrument care, de la Beethoven, devenise confidentul celor mai intime gînduri și năzuințe ale compozitorilor romantici.

Începînd din anul 1829, cu *Variațiunile „Abegg" op. 1*, Schumann a scris pînă în 1840, un șir de 26 de lucrări pentru pian care exprimă toate laturile temperamentului și esteticii sale muzicale.

Opera lui Schumann este expresia contopirii unui lirism dureros, pasionat, hrănit de o bogată viață lăuntrică, care se împletește cu cea mai fină concepție asupra libertății formei. Muzica sa este nouă prin accentele pătrunzătoare de durere, dar și prin elanurile repede înfrînte către lumină și bucurie. Melodii expresive și ritmuri capricioase se îmbină în substanța ei, generînd forme muzicale noi, de felul fanteziei de proporții mari

(Fantezia în do major), a suitei de tablouri și impresii, a miniaturii muzicale, ca *Arabesca, Romanța, Intermezzo.*

Robert Schumann a murit la Endenich, lîngă Bonn, la 29 iulie 1856.

Moștenirea sa artistică cuprinde: 4 simfonii, 7 uverturi, lucrări de muzică de cameră, lieduri, sonate pentru pian solo, două sonate pentru pian și vioară, 3 trio-uri cu pian, 1 cvartet cu pian, 3 cvartete de coarde, și cunoscutul *Cvintet cu pian, op. 44*, oratoriul *Paradisul și Peri*, muzică de scenă, lucrări de gen concertant, printre care celebrul *Concert în la minor pentru pian și orchestră, op. 54, Concertul în la minor pentru violoncel și orchestră, op. 129*, două piese de concert pentru pian și orchestră, un concert pentru vioară și o piesă de concert pentru 4 corni și orchestră.

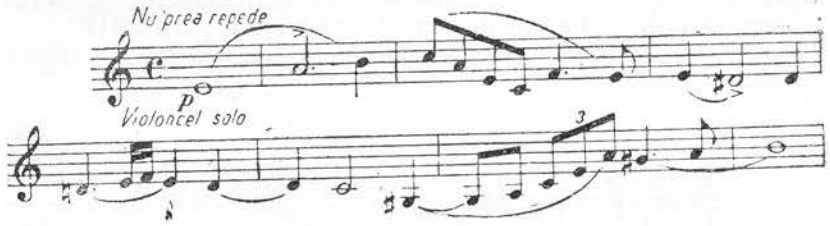
Ceea ce caracterizează lucrările de stil concertant ale lui Schumann este în primul rînd concepția simfonică ce stă la baza lor. Compozitorul creează tensiuni dramatice și contraste din contopirea și diferențierea celor două elemente concertante: orchestra și instrumentul solist. Compozitorul evită virtuozitatea formală, subordonînd mijloacele tehnice de expresie unui conținut emoțional adînc.

CONCERTUL ÎN LA MINOR PENTRU VIOLONCEL ȘI ORCHESTRĂ, OP. 129

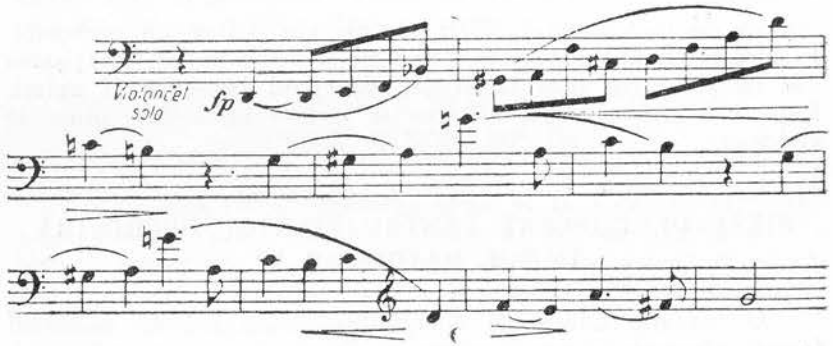
Deși a fost scris în ultimii ani ai vieții lui Schumann, cînd, datorită bolii grave care-i măcina organismul, forțele creatoare ale compozitorului începuseră să slăbească, *Concertul pentru violoncel și orchestră* se înscrie printre cele mai valoroase creații ale genului. Adversar declarat al oricărui efect de virtuozitate, al strălucirii pur exterioare și al oricărei concesii față de convenționalismul și gustul superficial al publicului burghez din epoca sa, compozitorul a creat în această lucrare, ca și în admirabilul său *Concert pentru pian*, un model de sobrietate și de puritate a exprimării artistice.

Concertul este alcătuit din trei părți distincte care, însă, se cîntă fără întrerupere, ele fiind legate între ele printr-un fel de recitativ al instrumentului solist.

Partea I începe cu trei acorduri lungi intonate de instrumentele de suflat, din care se desprinde tema principală,



a cărei melodie avîntată și agitată este întreruptă de accente declamatorii ce imprimă mișcării un caracter dramatic. După un scurt pasaj orchestral, de asemenea foarte agitat, solistul intonează tema a doua,



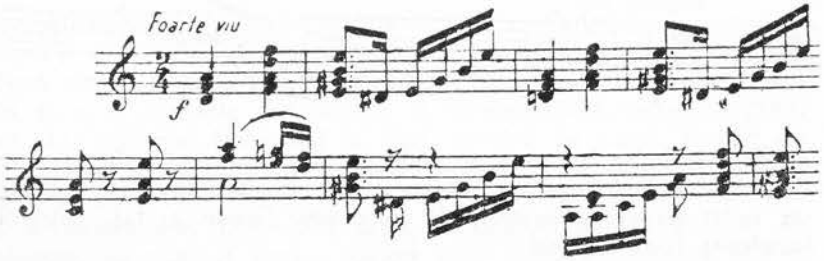
un cîntec elegiac de o mare expresivitate poetică. În cursul dezvoltării, cele două teme se înfruntă într-o mișcare din ce în ce mai animată, creînd o atmosferă de continuă frămîntare și neliniște sufletească.

În partea II, violoncelul aduce o melodie visătoare,

străbătută parcă de un dor nesfîrșit. Fragmente din tema principală apar mereu ca un ecou în orchestră, sugerînd un dialog. Dar liniștea acestui episod visător se întrerupe brusc. Tema principală a primei mișcări apare din nou în orchestră. Violoncelul răspunde sacadat și reia melodia din partea II exprimînd parcă

regretul de a fi fost smuls din liniştea contemplativă. Urmează un recitativ dramatic, ce duce fără oprire spre partea III.

Finalul concertului se bazează pe o singură temă puternic ritmată,



expusă de instrumentul solist într-un viu dialog cu orchestra. Prelucrată în forme variate, tema îşi schimbă uneori înfăţişarea dar îşi păstrează pînă la sfîrşit caracterul impetuos şi agitat. După o scurtă cadenţă, lucrarea se încheie în accente pline de vioiciune.

PIESA DE CONCERT PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ ÎN SOL MAJOR, OP. 92

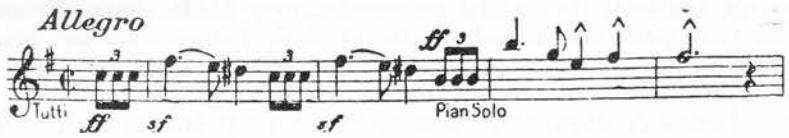
O inovaţie adusă de compozitorii romantici în domeniul formei concertante este aşa-numita Piesă de concert *(Konzertstück)* pentru instrument solist şi orchestră. Piese de concert au scris Weber, Chopin *(Andante spianato şi Poloneza)*, Schumann.

Piesa de concert pentru pian şi orchestră în sol major, op. 92, datează din 1849. Este o lucrare mai rar cîntată, alcătuită din două părţi, ce se înlănţuie fără pauză între ele.

Cele două părţi sînt: o introducere lentă şi un *Allegro* de sonată cu două teme.

Introducerea *(langsam)* începe direct cu o temă lirică expusă mai întîi de suflătorii de lemn şi preluată de instrumentele cu coarde. Tema introducerii, visătoare, este susţinută armonic de arpegiile pianului. Ea se amplifică în orchestră şi printr-o creştere dinamică pregăteşte atmosfera celei de-a doua părţi, *Allegro.*

Allegro începe cu o temă ritmată viguros, pasionat, sub forma unui dialog între *tutti* şi *solo.*



Tema II, contrastantă, cantabilă, apare în registrul grav al pianului sub un acompaniament sincopat în acorduri la mîna dreaptă.

Secţiunea mediană a formei de sonată, dezvoltarea, începe cu readucerea temei din introducerea lentă urmată de preluarea celor două teme proprii *Allegro*-ului.

Bogată în modulaţii, păstrînd în general echilibrul sonor dintre solo şi orchestră, *Piesa de concert* se îmbogăţeşte în *coda* cu un nou motiv, şăgalnic, tineresc.

CONCERTUL PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ ÎN LA MINOR, OP. 54

În ianuarie 1839, Schumann scria de la Viena viitoarei sale soţii, pianista Clara Wieck: „Concertul pe care-l scriu este o piesă intermediară, ca formă, între simfonie, concert şi sonată mare; văd că nu sînt în stare să scriu un concert de virtuozitate şi trebuie să mă gîndesc la altceva".

Concertul se prezintă din toate punctele de vedere ca o capodoperă, nu numai în cadrul creaţiei lui Schumann, dar în comparaţie cu toate lucrările similare scrise după Beethoven.

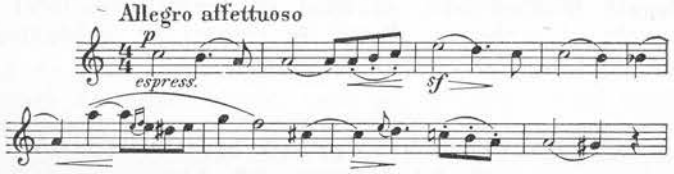
El se remarcă printr-o puternică invenţie melodică, prin avîntul, noblеţea sentimentelor, prospeţimea şi robusteţea inspiraţiei, bogăţia fanteziei şi forţa de dezvoltare a ideilor. Ambianţa impunătoare a stilului simfonic realizat de Schumann în acest concert aminteşte de concepţia inaugurată de Beethoven în ultimele sale concerte pentru pian, cel în *sol major* şi cel în *mi bemol.* În desfăşurarea lucrării, orchestra nu se rezumă la rolul unui simplu acompaniament. Partida pianului şi aceea a orchestrei sînt strîns legate între ele, constituind un ansamblu unitar sudat.

Caracterul simfonic al lucrării se manifestă cu deosebire în prima mişcare —*Allegro affettuoso* — a cărei orchestraţie şi dezvoltare tematică sînt cu adevărat magistrale, instrumentul solist şi orchestra contopindu-şi resursele expresive într-un

viu și continuu dialog. În această mișcare ideile derivă în cea mai mare parte din transformarea plină de fantezie a temei principale.

Concertul este alcătuit din 3 părți:

Partea I, *Allegro affettuoso*, începe cu o frază introductivă a pianului, cîntată în acorduri puternice, frază ce răsună cu forța convingătoare a unei înflăcărate chemări. Imediat, orchestra (oboi, clarinete, fagoturi și corni) expune tema principală, care, prin modificarea ei continuă, poate fi considerată ca generatoare a tuturor ideilor și motivelor lucrării. În conturul ei melodic și în armoniile ce o învesmîntă sînt cuprinse idei și sentimente profund poetice, duioșie, bunătate, reverie.



Pianul solist reia această temă într-o sonoritate intimă în registrul înalt, după care instrumentul solist, susținut de orchestră, își asumă conducerea desfășurării muzicale pe temeiul unei scurte fraze melodice, mîngîietoare și șovăielnică. Ea răsună întîi la orchestră, pentru a cîștiga apoi amploare la pian. Un pasaj în octave al pianului conduce spre un nou motiv, expresiv, caracteristic prin linia lui coborîtoare.

Motivul de mai sus constituie tranziția către revenirea temei principale, cu o expresie schimbată. Un episod însuflețit *(Animato)*, în care clarinetul și pianul își împart expunerea temei principale, cel dintîi, cîntînd un fragment al acesteia, iar pianul răspunzînd cu figuri arpegiate învolburate — pregătește intrarea în acțiunea muzicală a unui nou motiv care va fi dezvoltat într-o treptată creștere sonoră de pian și orchestră.

Elementele tematice sînt prelucrate cu o nesecată fantezie de pian și orchestră, în cursul unor episoade distincte ce se desfășoară într-o mișcare foarte capricioasă, în care tema principală rămîne dominantă, apărînd sub diferite înfățișări ritmice.

Deosebit de pătrunzător în succesiunea acestor momente este episodul *Andante espressivo*, în care pianul și clarinetul își împart expunerea melodiei principale, care capătă intonații pătrunse de suferință și melancolie. Din acest moment de visare ne trezește însă un puternic acord final al orchestrei, care

constituie în același timp începutul episodului următor, *passionato*, ce debutează cu fraza introductivă de la începutul mișcării. Aceasta, la rîndul ei, constituie trecerea către revenirea temei principale cu o expresie nouă, atît la orchestră cît și la pian. În episodul *passionato* recunoaștem conturul temei principale, învăluită în arpegii furtunoase.

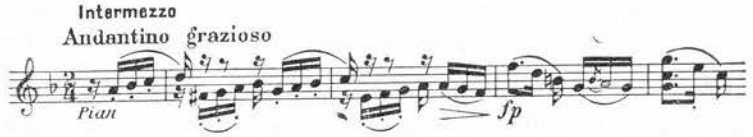
Repriza readuce elementele tematice din expoziție, dominate de tema principală care răsună întîi la suflători, apoi la pian, urmată îndeaproape de celelalte idei, modificate de fantezia nesecată a compozitorului.

Reluarea ideilor se încheie cu un pasaj foarte mișcat. Urmează cadența pianului solist de o alură patetică, în care tema principală revine împodobită de arabescuri melodice.

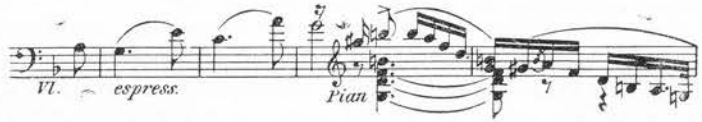
Cea dintîi mișcare a concertului se încheie viguros într-o creștere sonoră.

Partea II, *Intermezzo*, în mișcare *Andantino grazioso*, împletește strîns resursele expresive ale pianului și ale orchestrei. Ea este concepută în forma de lied cu 3 secțiuni. În locul dureroasei cantilene, întîlnită în părțile lente ale concertelor clasice, Schumann făurește, în mișcarea mediană a concertului său, un liric *Intermezzo*, de un caracter grațios și fin totodată, în care pianul și orchestra se angajează într-un fermecător schimb de replici.

Pianul expune de la început o gingașă melodie, în ale cărei sunete recunoaștem o reminiscență a melodiei principale din prima mișcare.



Melodia de mai sus este expusă în imitație de pian și orchestră, într-o sonoritate reținută. În secțiunea centrală, violoncelul intonează o temă cantabilă de un caracter visător și liric, căruia pianul îi răspunde cu un motiv șăgalnic.



Tema expusă de violoncel trece apoi la viori, la clarinet și fagot, după care revine din nou la coarde. La un moment dat, replica pianului readuce melodia inițială care, de astă dată, are o mai scurtă desfășurare și se stinge treptat într-o încheiere *(coda)* surprinzătoare; în ea distingem conturul temei principale răsunînd de astă dată ca un semnal îndepărtat ce vestește revenirea la dispoziția avîntată a primei mișcări. Acest scurt episod de încheiere pregătește intrarea în final, atacat fără pauză de pian și orchestră.

Partea III, Allegro vivace, începe cu atacul puternic de către pian a temei principale, proaspătă, puternică, plină de energie, născută tot din plămada ideii principale a primei mișcări.

Tema a doua, cu un ritm sincopat caracteristic, apare în grupul coardelor, cu o expresie glumeață și tinerească.

Conceput în formă de *rondo*-sonată, finalul aduce mereu noi idei, dezvoltate în decursul unor episoade variate.

Tema principală răsună impetuos la orchestră (suflători) pe fondul mișcat al figurației pianului, antrenînd după ea celelalte idei. O codă amplă este clădită pe o nouă idee, ce răsună exclusiv la pian, caracterizîndu-se prin legănarea ei ritmică și prin spontaneitatea cu care se desfășoară pe claviatura pianului.

Dmitri ȘOSTAKOVICI
(1906)

D. Șostakovici s-a născut la Petersburg la 25 septembrie 1906, în familia unui modest funcționar. La vîrsta de 13 ani, Șostakovici intră la Conservatorul din Leningrad, unde tînărul muzician și-a făcut ucenicia artistică sub îndrumarea celor mai autorizați păstrători și continuatori ai tradiției clasicismului muzical rus. Ca lucrare de diplomă, Șostakovici a prezentat prima sa simfonie — care s-a afirmat de-a lungul anilor ca una din cele mai valoroase realizări ale tinerei școli muzicale sovietice.

După un șir de compoziții foarte variate ca gen și factură, ce marchează etapele maturizării treptate a stilului și limbajului atît de personal al lui Șostakovici, în 1937 apare *Simfonia V*, iar trei ani mai tîrziu *Cvintetul cu pian*, lucrări ce au fost primite cu elogii unanime de către opinia publică sovietică, care le-a considerat ca o victorie decisivă pe drumul evoluției artistice a marelui muzician.

Tragedia care s-a abătut asupra omenirii între anii 1940—1945 a produs o puternică înrîurire asupra creației lui Șostakovici. În această perioadă s-a născut ciclul simfoniilor războiului *(Simfoniile VII, VIII* și *IX)*.

Declanșînd un puternic răsunet în inimile a milioane de oameni, *Simfonia VII* a adus consacrarea renumelui marelui compozitor pe plan mondial.

Evoluția artistică a lui D. Șostakovici vădește o uriașă încordare a voinței, un efort necontenit îndreptat spre găsirea mijloacelor de expresie celor mai adecvate redării cît mai sincere și veridice a simțirii și gîndirii sale. Înzestrat cu o puternică și adîncă vocație creatoare, pusă în slujba exprimării celor mai înalte idealuri umanitare, D. Șostakovici a parcurs în ultimele trei decenii etapele afirmării uneia dintre cele mai impunătoare forțe creatoare ale epocii noastre, croindu-și drumul spre culmile artei sovietice și cucerind inimile și admirația milioanelor de iubitori de muzică de pretutindeni.

Pe lîngă uriașa sa muncă creatoare, Șostakovici desfășoară o bogată și rodnică activitate în domeniul pedagogiei muzicale și al scrisului. Pianist de mare talent, el apare adesea ca inter-

pret al lucrărilor sale pentru pian. De asemenea, compozitorul s-a ilustrat și pe tărîmul activității obștești, depunînd o muncă intensă în calitate de deputat în Sovietul Suprem al R.S.F.S.R. și ca membru în Comitetul Sovietic pentru apărarea păcii. În cadrul delegațiilor sovietice, el a luat parte la lucrările Congresului unional american al activiștilor din domeniul științei și culturii pentru apărarea păcii, care a avut loc la New York, precum și la Congresul partizanilor păcii din Varșovia.

Drept recunoaștere a meritelor sale, Consiliul Mondial al Păcii i-a acordat lui D. Șostakovici Premiul Internațional pentru întărirea păcii între popoare.

De mai multe ori laureat al Premiului de Stat, D. Șostakovici a fost distins în 1942 cu titlul de artist emerit, în 1946 cu acela de *Doctor Honoris Causa*, iar în 1947 a fost răsplătit cu titlul de Artist al Poporului din R.S.F.S.R.

CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ, OP. 99

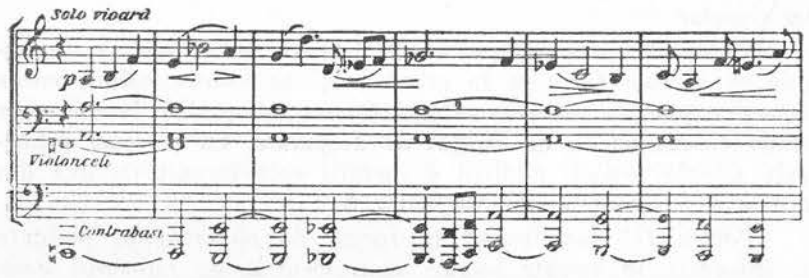
Obișnuiți cu formele tradiționale ale concertelor instrumentale, alcătuite, după cum se știe, din trei mișcări contrastante (repede, rar, repede), auditorii acestui concert vor observa, poate cu oarecare mirare, că aici nu mai există decît unele vagi reminiscențe ale formelor clasice, statornicite de aproximativ două secole. Într-adevăr, structura *Concertului* de Șostakovici este pe cît de neobișnuită pe atît de originală și de interesanta.

Cunoscînd mai de aproape lucrarea, ne dăm seama cît de inutilă ar fi orice discuție asupra valabilității acestei forme. Este evident că autorul a revoluționat concepțiile tradiționale, considerînd forma ca un element subordonat, menit a servi exprimării cît mai clare, sincere și veridice a conținutului de idei și sentimente ce constituie singura rațiune de a fi a oricărei opere de artă. Ca atare, ne vom mărgini să încercăm a desluși forma și conținutul acestei remarcabile lucrări, sprijinindu-ne prezentarea, în parte, pe explicațiile date de marele violonist sovietic David Oistrah, primul interpret al concertului, și fără îndoială cel mai autorizat și competent comentator al acestei lucrări.

Compus în 1956 și executat în primă audiție în cursul aceluiași an la Moscova și Leningrad, *Concertul pentru vioară* de Șostakovici este alcătuit din patru părți, purtînd următoarele denumiri: *Nocturnă*, *Scherzo*, *Passacaglia* și *Burlesca*.

Partea I a concertului amintește oarecum de stilul unor melopei orientale. Cu toate că în desfășurarea *Nocturnei* vom remarca două secțiuni distincte, individualizate prin două idei melodice deosebite, muzica rămîne mereu liniștită, aproape impasibilă, lipsită de contraste și ciocniri, exprimînd o adîncă melancolie.

După o scurtă introducere, încredințată corzilor grave, instrumentul solist atacă tema cantabilă a secțiunii principale,



care se dezvoltă într-o singură respirație largă.

De o mare noblețe și plină de căldură, tema precedentă se întregește cu o melodie visătoare (tema secțiunii secundare).

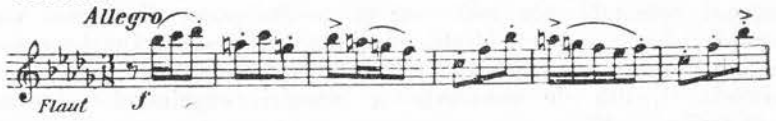
Dinamismul acestui *Adagio* rezultă aproape exclusiv din încordarea interioară a structurii armonice și din împletirea polifonică a vocilor. Treptat, treptat, către sfîrșitul piesei, încordarea dispare, iar muzica se stinge cu o expresie de senină resemnare. Privită în cadrul întregului ciclu, această mișcare apare ca un prolog al părților următoare ale concertului.

Partea II a concertului reprezintă ceva mai mult decît tradiționalul *Scherzo* (acesta este titlul mișcării) într-un ciclu simfonic, cu toate că tempoul și înfățișarea materialului tematic au un vădit caracter de *scherzo*. Încordarea extremă a mișcării, factura polifonică complexă (în centrul piesei se află o fugă de mari proporții) depășesc limitele obișnuite ale unei părți intermediare.

În contrast izbitor cu meditația senină din partea I, *Scherzo*-ul se desfășoară ca o furtună năprasnică, ce nu slăbește de la prima pînă la ultima măsură. Este ceva sinistru, de-a dreptul demonic, în această muzică, în același timp însă ea exprimă o imensă forță vitală.

Tema principală a *Scherzo*-ului

SCHERZO



ne amintește de ideea de bază a părții a treia din *Simfonia X.*

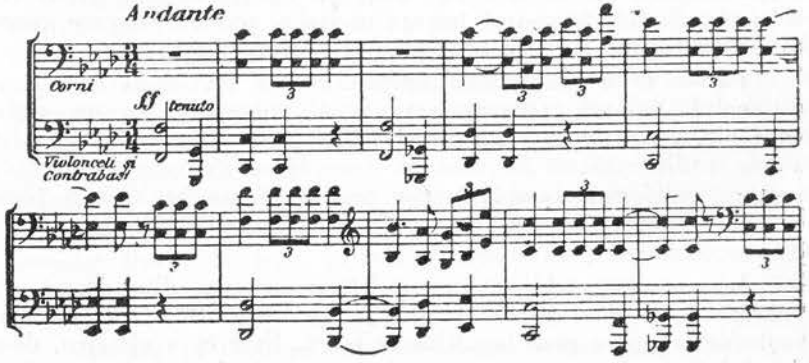
Partea mediană a *Scherzo*-ului aduce un dans grotesc, bazat pe două elemente tematice distincte, de un pronunțat caracter popular.

După acest episod, puțin mai liniștit, *Scherzo*-ul se dezlănțuie cu aceeași furie ca în prima secțiune, continuîndu-și cursa frenetică pînă la ultimele măsuri *(coda)*, dominate de un scurt motiv ce răsună ca un strigăt de desperare. Ca și tema principală a *Scherzo*-ului, motivul desperării este înrudit cu una din temele fundamentale ale *Simfoniei X.*

Partea III este scrisă în forma de *passacaglia*, preluată și integrată în variate lucrări instrumentale de numeroși compozitori preclasici, încă de la începutul veacului XVII. Asemenea *ciaconei*, *passacaglia* se bazează pe procedeul prelucrării unei teme lente de un caracter auster, sub formă de variațiuni polifonice.

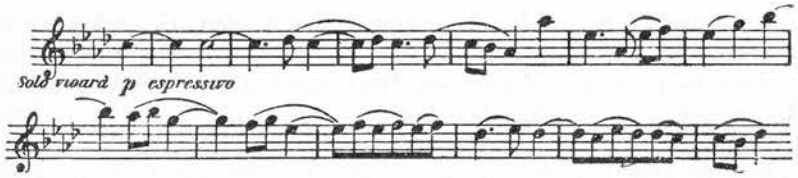
Avînd o înfățișare sumbră, tema principală a *passacagliei*, acompaniată de viguroasele fanfare ale cornilor,

PASSACAGLIA



exprimă o profundă tristețe, unită cu o voință fermă, plină de hotărîre bărbătească.

Pe fondul acestei teme, ce revine continuu ca o obsesie, instrumentul solist expune o melodie tînguitoare

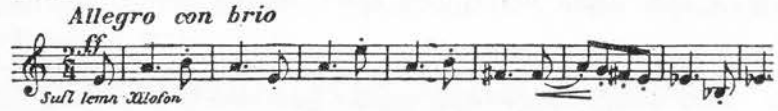


care-și schimbă mereu fizionomia, în timp ce tema principală rămîne permanent aceeași.

Remarcabilă este varianta în care tema *Passacagliei* este reluată în octave de vioara solo, trecînd apoi la timpani, în timp ce instrumentul solist reamintește motivul de fanfară de la începutul mișcării. După acest moment de un intens dramatism, tensiunea descrește, iar vioara solo se angajează pe nesimțite în meandrele cadenței. Deosebit de amplă și importantă, această cadență este construită din materialul tematic al mișcărilor precedente, trezind ecourile emoțiilor trecute, reminiscențele imaginilor din *Nocturnă*, *Scherzo* și *Passacaglia.* Ajunsă la un punct culminant, cadența se întrerupe brusc, cedînd locul orchestrei, care atacă fără pauză mișcarea finală, intitulată de autor *Burlesca.*

Atmosfera se schimbă radical. Contrastînd puternic cu suflul tragic ce constituie nota dominantă a părților precedente, finalul aduce imaginile unei vesele serbări populare. Mișcarea se bazează pe o bogată succesiune de teme și motive de un pronunțat colorit național rus, creînd o atmosferă de veselie exuberantă și plină de umor.

BURLESCA



În cele din urmă își face apariția și falnica temă a *Passacagliei.* Dar expresia ei inițială, tristă și severă, a dispărut. Complet transfigurată, vioaie și cu o ușoară nuanță de ironie, melodia se integrează în elanul general, pierzîndu-se apoi în vîrtejul ritmurilor de dans ce încheie această strălucitoare pagină.

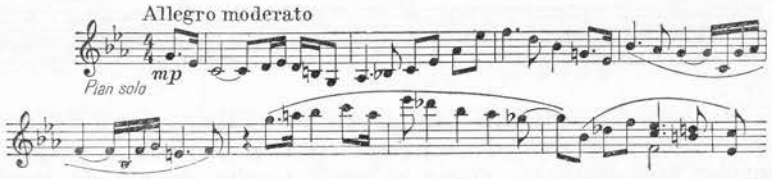
CONCERTUL Nr. 1 PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ DE COARDE, OP. 35

Concertul nr. 1 în do minor pentru pian şi orchestră de coarde, op. 35, datează din 1933 şi a fost executat în primă audiţie în toamna aceluiaşi an. Deşi concepută în prima perioadă de creaţie a compozitorului, lucrarea constituie o realizare artistică foarte originală şi de reală valoare, caracterizată printr-o seamă de idei muzicale inspirate, cît şi printr-o construcţie clară şi logică, ce prevesteşte calea evoluţiei ulterioare a marelui muzician.

Din punct de vedere al stilului, concertul aminteşte de prima mamera componistică a lui Serghei Prokofiev, oglindind o gîndire severă, ce evită orice efuziune romantică. De o factură sobră şi lipsită de orice ornamentaţie, lucrarea vădeşte o predilecţie marcată pentru afirmarea elementului ritmic. O altă trăsătură interesantă a concertului constă în tendinţa autorului de a îmbina, în cadrul formelor tradiţionale ale genului, elemente stilistice cu totul opuse ca, de pildă, în partea I şi în finalul concertului, în care găsim melodii de o factură clasică, alături de altele de tip modern, apropiate de stilul muzicii contemporane de dans. De aici rezultă unele imagini contradictorii, ce tind parcă să reflecte contrastul între gîndirea muzicală a veacurilor trecute şi a epocii noastre.

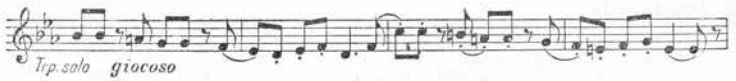
Acest aspect al lucrării este subliniat şi de faptul că autorul introduce în ansamblul orchestral o trompetă cu rol de solist căreia îi încredinţează, în general, temele cu caracter modern, în opoziţie cu cele în stil clasic, expuse de pian.

Partea I — Allegro moderato — se bazează pe opoziţia a două teme: prima este o melodie gravă, de o înfăţişare austeră, a cărei largă desfăşurare evocă spiritul muzicii lui Bach.



În atmosfera îngîndurată, statornicită de această melodie, intervin pe neaşteptate accente viguroase şi patetice, care duc,

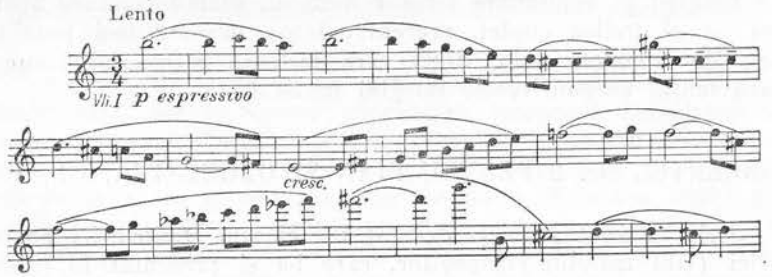
după o scurtă tranziţie la tema a doua, o melodie sprintenă, capricioasă, enunţată de trompetă solo:



În timp ce pianul şi orchestra reiau tema principală, trompeta intervine cu un vesel motiv de fanfară, ce deschide secţiunea mediană a mişcării, în care pianul dezvoltă îndeosebi tema a doua îmbogăţită cu elementele motivului de fanfară.

Renunţînd la tradiţionala reexpunere a materialului tematic, autorul încheie prima parte a concertului cu o scurtă *coda*, clădită pe tema principală a pianului constituind în acelaşi timp şi o punte către mişcarea următoare, care se înlănţuie fără întrerupere cu prima.

Partea II — Lento — are la bază melodia calmă şi visătoare a unui vals:



O scurtă secţiune mediană, dramatică şi agitată, întrerupe pentru o clipă caracterul meditativ, liniştit, al muzicii, dar melodia iniţială restabileşte în curînd atmosfera lirică sugerată de acest tablou poetic.

Partea III — Moderato — este un mic *intermezzo* şi se desfăşoară într-o ambianţă sonoră domoală, contemplativă, ce aminteşte de stilul unora dintre preludiile pentru pian, compuse de Şostakovici în aceeaşi perioadă a vieţii sale.

În contrast izbitor cu ţinuta sobră şi tonul îngîndurat al acestei scurte mişcări intermediare, *partea IV* răsună ca un adevărat strigăt de bucurie, după cum caracterizează muzicologul sovietic I. Martînov finalul concertului. În această parte, construită într-o formă liberă, apropiată de aceea a unui *rondo*, un

șir întreg de teme antrenante se succed într-un ritm de cavalcadă frenetică.

Intonată mai întîi de grupul viorilor și continuată de pian, tema principală

constituie un fel de refren care revine, mai mult sau mai puțin modificat, în repetate rînduri, pe tot parcursul finalului. Aproape fără tranziție, trompeta solo expune apoi consecutiv două cuplete, din care primul reprezintă un savuros citat dintr-o sonată de Haydn*, iar al doilea, o melodie vioaie, cu o puternică nuanță de umor.

Reluînd în continuare tema refrenului, pianul conduce acum spre un al treilea cuplet, prezentat într-o mișcare mai potolită decît de trompeta solo, după care melodia refrenului încununează lanțul acestor vesele imagini muzicale.

CONCERTUL Nr. 2 PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ, OP. 102

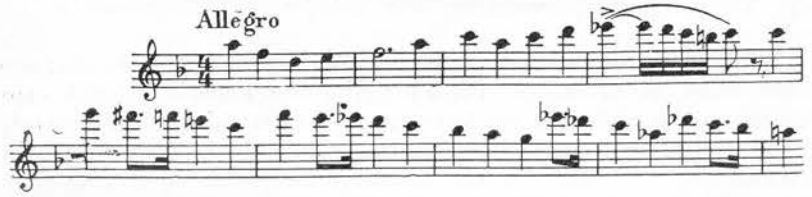
Scris în anul 1957 și dedicat lui Maxim Dmitrievici Șostakovici (fiul marelui compozitor, care l-a și prezentat în primă audiție), concertul acesta este departe de înfruntările acerbe care ne-au devenit atît de familiare în cunoscutele simfonii ale remarcabilului artist sovietic. Voioșie și impetuozitate tinerească, pe alocuri o ritmică frenetică (mai ales în final), umor, mergînd uneori pînă la grotesc, dar și cugetare cumpătată (în partea mijlocie), simplicitate nobilă și, ca o consecință, accesibilitate directă, iată cîteva trăsături ale lucrării. Dmitri Șostakovici însuși a înregistrat-o împreună cu Filarmonica din Leningrad, dăruindu-ne cea mai autentică intepretare a concertului.

Partea pianului, la prima vedere, ușoară, pune totuși destule dificultăți tehnice de realizare, ceea ce se poate spune și

* *Sonata nr. 6 în re major* pentru pian.

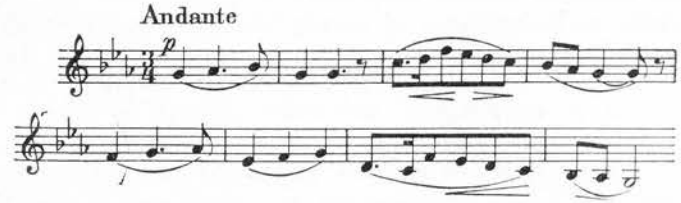
cu privire la aceea de orchestră, care are o alcătuire clasică (pentru colorit e folosită însă o picolă și o tobă mică). În compartimentele orchestrei se întrebuințează cu precădere dublajele și acordurile paralele, cîteodată incisive.

Partea I, Allegro, în formă de sonată, se deschide cu un motiv ritmat al suflătorilor de lemn care introduc tema I, o melodie ingenuă, candidă, încredințată pianului:



Tema II este duioasă, mîngîietoare. Ea e expusă de solist și este foarte asemănătoare cîntecelor populare rusești:

Sonoritățile descresc și iată că niște acorduri puternice, neașteptate, ale orchestrei marchează începutul dezvoltării materialului muzical. Un moment intensiv, de culme, cedează pe urmă locul unei savuroase cadențe a solistului, concepută în stil imitativ, ca o mică invenție de Bach. Reluarea temei principale, după cadență, poartă prima parte către o încheiere strălucitoare, energică. Ea este foarte diferită de atmosfera intimă a *Andantelui*, următoarea mișcare, în care pianul e acompaniat numai de grupul coardelor. Este parcă un mic poem de un lirism îmbietor. Iată tema pianului, visătoare, romantică, grăitoare ca un „cîntec fără cuvinte":



Trecerea spre *final, Allegro,* se face fără oprire — *attacca.* Este la început o muzică diafană, aeriană. Iată însă că orchestra

aduce, în *fortissimo*, un ritm turbulent de dans, în măsura de $\frac{7}{8}$:

Schimbări de măsuri, acumulări de energie sonoră, dispute între solist şi orchestră, explozii pline de bucurie... totul evoluează spre o încheiere în care pianul şi ansamblul acompaniator, în unire, dau un surplus de strălucire acestei lucrări de suflu tineresc

Karl STAMITZ
(1746 — 1801)

Karl Stamitz face parte din pleiada de muzicieni de origine cehă care au avut un rol de o mare importanţă în dezvoltarea simfonismului vest-european din a doua jumătate a veacului XVII. El este cel mai vîrstnic fiu al celebrului compozitor, violonist şi şef de orchestră Jan Vaclav Stamic (Johann Wenzel Stamitz) de numele căruia se leagă începuturile simfoniei ca gen şi înflorirea vieţii de concert din Germania vremii sale. În oraşul Mannheim, Jan Stamic pusese, în anul 1745, bazele unei şcoli care a adus un aport hotărîtor în dezvoltarea muzicii din ajunul apariţiei clasicismului vienez.

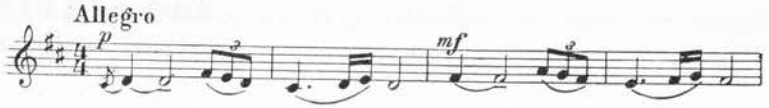
La Mannheim s-au folosit pentru prima oară pe scară largă, ca procedeu caracteristic, creşterile treptate ale intensităţilor sonore — *crescendo* — şi descreşterile lor — *diminuendo*.

Ca şi Jan Stamic, Karl Stamitz, a cărui activitate este legată de orchestra de la Mannheim, a scris îndeosebi simfonii şi concerte : 6 pentru clavecin, 14 pentru vioară (din care o mare parte rămase în manuscris), 8 pentru flaut, unul pentru oboi, unul pentru clarinet şi orchestră.

CONCERTUL PENTRU VIOLĂ ŞI ORCHESTRĂ ÎN RE MAJOR, OP. 1

Provenit probabil dintr-o transcripţie, *Concertul în re major*, pentru violă şi orchestră de coarde de Karl Stamitz este alcătuit din trei părţi şi e concludent pentru perioada de tranziţie de la forma *Concerto grosso* la concertul cu un singur instrument solist, înzestrat cu toate posibilităţile de afirmare concertistică. Tratarea materialului tematic vădeşte faptul că noul stil armonic se afirma, înlăturînd complicaţiile tratării polifonice care deveneau din ce în ce mai nepotrivite, către sfîrşitul veacului XVIII, cu orientarea concertului instrumental.

Partea I este scrisă în mişcarea *Allegro*. Chiar din capul locului, viorile atacă prima temă, cu un caracter vesel, sărbătoresc :



După un fragment melodic destul de bine caracterizat, apare, tot la viori, a doua temă mai cantabilă, mai grațioasă :

După ce orchestra a expus acest material tematic, începe să cînte și viola solo care enunță tema întîi.

Deși dezvoltarea nu este prea întinsă, instrumentul solist are posibilități de afirmare, atît din punct de vedere liric cît și din punct de vedere expresiv-muzical.

Partea II, *Andante moderato*, este scurtă. Această pagină oferă solistului un bun prilej de a-și pune în valoare căldura tonului și cursivitatea frazării.

Partea III este, la fel ca în numeroase concerte clasice, un *rondo* al cărui refren voios :

are o prospețime și vigoare folclorică.

Richard STRAUSS

(1864 — 1949)

Originar din München, (Bavaria), fiu al unui muzicant de profesie, Richard Strauss dă primele semne ale capacității creatoare la vîrsta de 6 ani, cînd compune miniaturi pentru pian și lieduri.

Primele sale lucrări de proporții mai mari, concepute în formele muzicii de cameră și simfonice, atrag asupra sa atenția unui mare muzician, pianistul și dirijorul Hans von Bülow, prieten cu Wagner și Liszt, care-i înscrie primele lucrări în repertoriul său de concerte.

Creația lui Richard Strauss oglindește în prima ei fază o treptată luare în stăpînire a formelor clasice. Pe temeiul cunoașterii acestora, compozitorul a ajuns la un stil personal și la o concepție estetică proprie.

Printre primele creații ale lui Strauss, găsim două Simfonii, un cvartet de coarde, piese de cameră sau în stil concertant, Concertele pentru corn și *Burlesca* pentru pian, care reflectă o viguroasă gîndire muzicală, o remarcabilă capacitate de a asimila experiența și moștenirea artistică a trecutului.

Dacă de la clasicii școlii vieneze Strauss a desprins măiestria și claritatea elegantă a formei, de la romanticul Liszt el a preluat „poemul simfonic", conceput ca sinteză între două arte, literatura și muzica, cu deosebirea că poemul simfonic straussian este clădit în cadrul normelor formale clasice.

Aproape toate poemele sale simfonice au la bază un text literar sau imaginea unui personaj din marea literatură universală, cultă sau populară, cum rezultă din simpla lor enumerare : *Till Eulenspiegel*, *Don Quichotte*, *Don Juan*, *Macbeth*.

CONCERTUL Nr. 1 ÎN MI BEMOL MAJOR PENTRU CORN ȘI ORCHESTRĂ, OP. 11

Fiu al lui Franz Strauss, unul din cei mai străluciți cornișți ai timpului său, Richard Strauss a manifestat în tot timpul vieții o deosebită preferință pentru timbrul cald și catifelat al cornului, instrument căruia i-a rezervat un rol important în toate lucrările sale. Această preferință explică desigur și faptul că,

printre puținele concerte instrumentale ale maestrului, figurează și două lucrări de acest gen pentru corn.

Scris în 1883, cînd Strauss avea numai 19 ani, *Concertul nr. 1 pentru corn și orchestră* dovedește, pe lîngă o adîncă cunoaștere a posibilităților tehnice ale instrumentului solist, o uimitoare maturitate de concepție precum și o desăvîrșită stăpînire a meșteșugului componistic. Dar independent de aceste însușiri de ordin tehnic, Concertul cucerește auditoriul înainte de toate, prin melodica sa, plină de sevă și avînt romantic, înveșmîntată într-o armonie și o orchestrație subtil colorată și delicată.

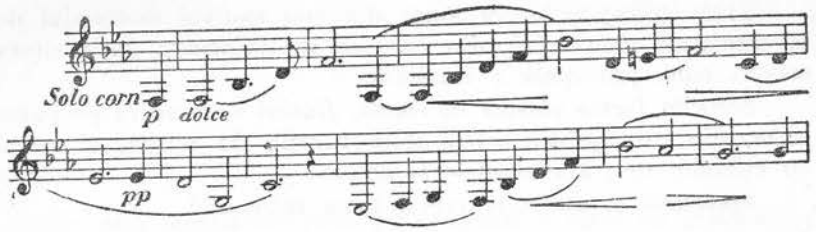
Concertul este alcătuit din trei părți — *Allegro*, *Andante*, *Allegro* — care se execută fără întrerupere. Adoptînd forma ciclică, inaugurată prin poemele simfonice și concertele de pian ale lui Liszt, Strauss construiește întregul concert din cîteva idei muzicale organic înrudite între ele și în cea mai mare parte născute dintr-un scurt motiv care, asemenea unui *motto* *, apare chiar în fruntea primei mișcări,

determinînd caracterul eroic al lucrării.

Ca un răspuns la chemarea cornului solist, orchestra preia și dezvoltă motivul inițial, schițînd un fel de de preludiu, după care cornul intonează o melodie largă și cantabilă, care, deși mai liniștită, păstrează caracterul bărbătesc și decis al motivului introductiv.

La capătul acestui episod, orchestra readuce tema introductivă pregătind printr-un scurt interludiu apariția unei idei noi :

* Este interesant de remarcat că acest motiv va interveni mereu în chip de preludiu sau interludiu, servind ca punte între diferitele episoade ale celor trei mișcări.



Calmă la început, ca și cea precedentă, această melodie devine din ce în ce mai agitată (datorită acompaniamentului sincopat), fiind întreruptă în cele din urmă prin intervenția bruscă a motivului introductiv, prezentat într-o versiune nouă și sub înfățișarea unui viu dialog între instrumentul solist și orchestră. Lăsată apoi în seama orchestrei, tema își recapătă treptat conturul inițial, dar între timp, mișcarea se încetinește. Linia melodică se fragmentează. În cele din urmă nu se mai percepe decît ritmul, ansamblul trecînd pe nesimțite la partea II.

Această mișcare — *Andante*. — este concepută în formă de lied, bazat pe două teme.

Pe fondul unui acompaniament delicat, construit din elementele ritmice ale temei introductive, solistul își face intrarea într-un *pianissimo* abia șoptit, intonînd o melodie suavă și plină de nostalgie,

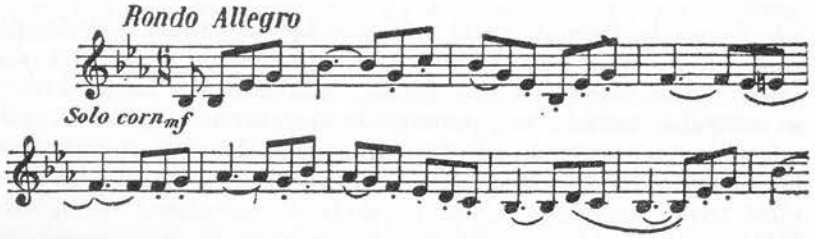
asemenea unui cîntec de dragoste.

Partea mediană a mișcării aduce izbucnirea furtunoasă a unui sentiment pasionat, întruchipat printr-o dramatică variantă a temei cornului subliniată de freamătul agitat al ochestrei. O frază scurtă dar foarte expresivă a violoncelelelor pregătește apoi revenirea cîntecului de la început, care se va desfășura în aceeași atmosferă calmă și visătoare, întreruptă doar pentru o clipă de un accent dramatic, ce răsună ca un strigăt dureros, după care melodia se stinge.

Fără oprire, orchestra atacă din nou motivul *motto*-ului de la începutul concertului, din care se va desprinde după cîteva măsuri tema principală a finalului.

Scris în forma clasică de *rondo*, *finalul* se bazează pe patru teme, din care prima îndeplineşte funcţia de refren, alternînd cu celelalte trei, aşa-numitele cuplete.

Sprintenă şi plină de vervă, tema refrenului



nu este altceva decît o ingenioasă dezvoltare a motivului iniţial *(motto)*. În contrast cu alura dinamică a refrenului, cele trei cuplete, expuse pe rînd de instrumentul solist, au un caracter mai liniştit, desfăşurîndu-se într-un ritm uşor legănat, apropiat de ritmul valsului vienez.

După reluarea aproape identică a acestui ciclu de teme, instrumentul solist intonează un fel de recitativ, marcînd trecerea la *coda* finalului. Aici solistul aduce o ultimă variantă a temei *motto* care, printr-o continuă accelerare a mişcării, încheie concertul într-o atmosferă plină de voioşie şi strălucire.

Otar TAKTAKIŞVILI

(1924)

În anii puterii sovietice s-au afirmat o serie de compozitori talentaţi din sînul poporului gruzin; aşa sînt de pildă O. Taktakişvili şi A. Maciavariani. Dezvoltîndu-se pe baza puternicelor tradiţii ale şcolii muzicale naţionale ruse, întemeiată în veacul trecut de Mihail Ivanovici Glinka, ei au scris lucrări în care sînt folosite în mod creator intonaţiile viguroase ale cîntecelor şi dansurilor populare gruzine. *Concertul pentru pian şi orchestră* de Taktakişvili est concludent în această privinţă.

Compozitorul s-a născut la Tbilisi în anul 1924. Alături de activitatea componistică, el a dus ani de zile o susţinută muncă de dirijor al unei formaţii corale de stat cu care a obţinut interpretări foarte apreciate. În creaţie, primul său mare succes a fost imnul naţional al R.S.S. Gruzine compus de el.

Compozitorul a scris în diferite genuri muzicale. Puternic legat de muzica populară gruzină cu ritmurile ei atît de caracteristice, lucrările lui Taktakişvili oglindesc diverse aspecte ale realităţii vieţii sovietice contemporane.

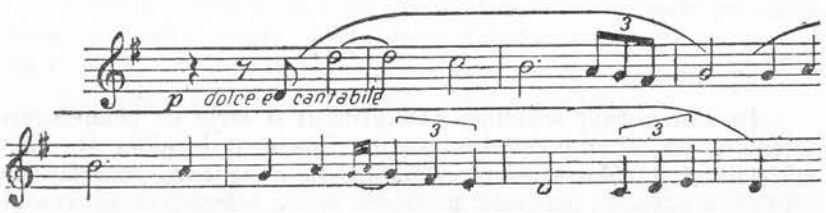
CONCERTUL PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ

Concertul pentru pian şi orchestră de Otar Taktakişvili a fost distins în anul 1951 cu Premiul de stat.

Lucrarea este alcătuită din 4 părţi, în care pianul şi orchestra prelucrează un material tematic, făurit în spiritul folclorului muzical al popoarelor din Orientul Sovietic.

Partea I, *Allegro*, începe cu o scurtă şi viguroasă temă introductivă a orchestrei, care va reveni în cursul lucrării. Instrumentul solist şi orchestra aduc apoi tema principală.

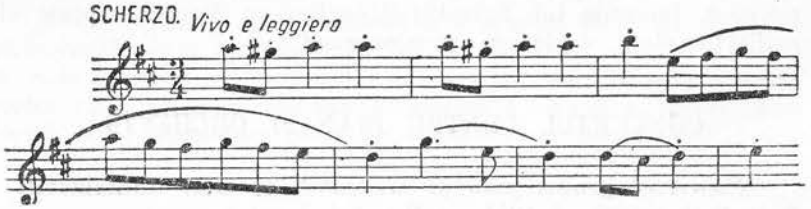
o melodie cu inflexiuni orientale, legănată și neliniștită. Ea este preluată de diferite instrumente, de clarinet și corn, după care pianul prezintă cea de a doua temă,



de un caracter liric, pe care grupul coardelor o intonează în *pianissimo*. Instrumentul solist amplifică armonic această nouă melodie care, atunci cînd e prelucrată de orchestră, capătă accente eroice. După o culminație orchestrală, începe dezvoltarea temelor. Cele două melodii se succed și se înfruntă apoi.

O scurtă cadență a pianului solist, clădită pe elementele celor două idei principale, conduce spre încheierea primei părți, în care reauzim motivul introductiv al orchestrei.

Partea II, *Scherzo*, este clădită pe alternarea a două motive vesele de joc din care citām melodia principală :



Instrumentul solist și orchestra le intonează rînd pe rînd, creînd o succesiune de imagini luminoase, vioaie.

Partea III, *Andante*, se bazează pe o melodie largă, generoasă, lirică, expusă de orchestră și continuată de pian solo :

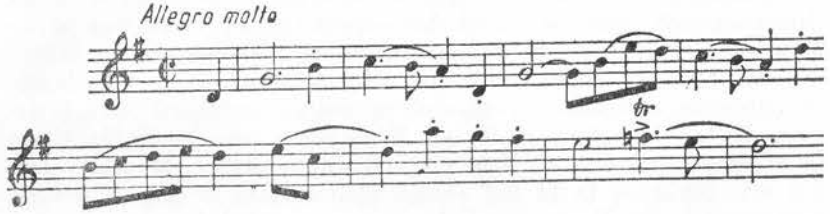
Această melodie este amplificată armonic și orchestral și apoi înfățișată, în simplitatea ei, de oboi cu acompaniamentul pianului.

Un moment de contrast în desfășurarea părții lente, de un caracter general liric, îl constituie revenirea motivului orchestral introductiv al primei mișcări, care îndeplinește un rol ciclic în lucrare.

Andantele se încheie cu melodia inițială.

Partea IV, *Allegro molto*, se remarcă printr-o introducere a orchestrei, în care răsună tema introductivă a primei mișcări, întîlnită și în *Andante*, unde apariția ei constituie elementul de contrast.

După această introducere, instrumentul solist prezintă o temă zglobie, ce va fi prelucrată de pian și de orchestră într-un șir de variațiuni,



Tema e intonată de oboi, fagot, corn și violoncel, în timp ce pianul acompaniază.

Schimbîndu-și continuu înfățișarea prin modificări ritmice, această melodie veselă îmbracă la un moment dat aspectul unui marș viguros, ce conduce spre concluzie.

Henric WIENIAWSKI
(1835 — 1880)

Henric Wieniawski se numără printre cei mai mari maeştri ai viorii din secolul XIX.

Născut în 1835, la Lublin, în familia unui medic, Wieniawski a vădit o puternică înclinaţie pentru arta sunetelor din fragedă copilărie. Remarcînd talentul său excepţional, părinţii l-au îndrumat de timpuriu spre studiul muzicii, încredinţîndu-l unuia dintre cei mai buni pedagogi din oraşul lor. Spre uimirea părinţilor însă, profesorul le declară, după numai doi ani, că elevul său nu mai are ce învăţa de la el, insistînd ca micul Henric să plece în străinătate pentru desăvîrşirea pregătirii sale artistice. Astfel, la vîrsta de 9 ani, Wieniawski este trimis la Paris unde şi-a continuat studiile cu celebrul profesor Massart. Doi ani mai tîrziu — la 11 ani — a absolvit clasa de vioară a Conservatorului din Paris, fiind distins cu premiul I.

Curînd după aceasta, Wieniawski îşi inaugurează lunga şi strălucita carieră de concertist alături de fratele său mai mare, Josef Wieniawski, un pianist remarcabil. Ani de-a rîndul cei doi tineri virtuozi au cutreierat lumea întreagă, obţinînd pretutindeni succese răsunătoare.

Wieniawski nu s-a mulţumit numai cu gloria trecătoare de interpret. Încă din primii ani ai activităţii sale artistice, el s-a dedicat şi creaţiei. Cunoscînd în adîncime resursele expresive şi posibilităţile tehnice ale viorii, Wieniawski a îmbogăţit literatura acestui instrument cu o seamă de lucrări pline de prospeţime în care inspiraţia melodică se îmbină în chipul cel mai fericit cu elementele celei mai înalte virtuozităţi.

Cea mai elocventă mărturie a dragostei compozitorului faţă de ţară şi poporul din mijlocul căruia s-a ridicat o constituie acele compoziţii ale sale a căror melodică şi ritmică este legată direct de folclorul polonez.

Numit violonist al curţii în anul 1860, Wieniawski s-a stabilit definitiv la Petersburg, unde a desfăşurat o rodnică activitate pedagogică.

Virtuozitatea constituie o trăsătură esenţială a compoziţiilor lui Wieniawski. La fel ca şi Paganini, el a scris numeroase

piese conţinînd dificultăţi tehnice greu de biruit, cu care uimea pe auditorii ce umpleau pînă la refuz sălile de concert.

Cu toate acestea, virtuozitatea nu reprezintă pentru Wieniawski un scop în sine. Remarcabilă prin claritatea şi transparenţa scriiturii violonistice, opera sa se distinge, înainte de toate, prin bogăţia inspiraţiei de o mare sinceritate şi expresivitate.

CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ŞI ORCHESTRĂ, ÎN RE MINOR, OP. 22

Lucrarea cea mai reprezentativă a lui Wieniawski este fără îndoială *Concertul pentru vioară şi orchestră în re minor, op. 22*, scris în 1870 şi dedicat marelui violonist Pablo Sarasate.

Păstrînd în linii generale formele statornicite în domeniul concertelor instrumentale de maeştrii clasici ai muzicii, concertul lui Wieniawski se apropie, în ceea ce priveşte conţinutul expresiv, de lucrările similare ale şcolii romantice.

Lucrare este alcătuită din cele trei părţi tradiţionale, două mişcări repezi încadrînd una lentă, intitulată *Romanţă.*

Partea I — Allegro moderato — se bazează pe două idei muzicale, expuse pe rînd de două ori într-o introducere orchestrală, cu intenţia de a familiariza auditoriul cu temele principale ale mişcării.

Cea dintîi, intonată de grupul viorilor

răsună ca o întrebare. Cornul răspunde cu o melodie caldă de un pronunţat caracter slav :

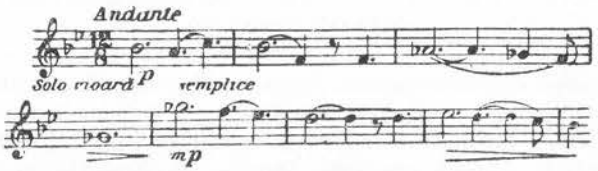
În curînd instrumentul solist reia tema principală dezvoltată în continuare de flaut, în timp ce vioara solo brodează un desen contrapunctic deasupra liniei melodice principale.

Urmează dezvoltarea celor două teme, încredinţate alternativ orchestrei şi viorii solo, care se întregesc într-un chip armonios, pasajele de virtuozitate fiind organic legate de melodie.

Renunțînd la tradiționala reexpunere a primei secțiuni, compozitorul încheie mișcarea cu un postludiu orchestral, servind ca punte spre mișcarea următoare.

Cunoscută sub denumirea de *Romanță, partea II* a concertului a devenit una din cele mai populare compoziții ale lui Wieniawski.

Cîntecul nostalgic al viorii



se împletește cu o melodie ușor legănată intonată de orchestră, sugerînd imaginile unui dialog plin de căldură. În partea mediană melodia viorii capătă o expresie dramatică, dînd impresia unei adînci mîhniri, după care dialogul celor două melodii continuă într-un ritm mai agitat, spre a reveni către sfîrșitul romanței la expresia liniștită de la început.

Finalul se bazează pe două teme apropiate de caracterul muzicii lăutarilor maghiari, pe care compozitorul a îndrăgit-o în timpul numeroaselor sale turnee prin Ungaria. După o scurtă cadență introductivă, vioara solo prezintă o temă vioaie de dans,

care domină întreaga mișcare, revenind mereu, în forme variate, avînd funcția refrenului din *rondo*-ul clasic.

O temă de dans maghiar înfocat alternează cu tema cantabilă din partea I, ce apare aici ca o reminiscență poetică, fie ca linie melodică principală, fie în țesătura contrapunctică a partidei orchestrale, după care instrumentul solist readuce pentru ultima oară tema refrenului, încheind concertul într-un ritm însuflețit.

CUPRINSUL

	Pag.
Cuvînt înainte	3
Jean Absil	5
Rapsodia romînă pentru vioară și orchestră	5
Eugen D'Albert	6
Concertul pentru violoncel și orchestră în do major	6
Arno Babadjanian	11
Balada eroică pentru pian și orchestră	11
Johann Sebastian Bach	13
Concertul pentru pian și orchestră în re major	16
Concertul pentru pian și orchestră în mi major	19
Concertul pentru pian și orchestră în la major	20
Concertul pentru pian și orchestră în fa minor	22
Concertul pentru două piane și orchestră în do major	24
Concertul pentru patru piane și orchestră în la minor	25
Concertul pentru vioară și orchestră nr. 1 în la minor	27
Concertul pentru vioară și orchestră nr. 2 în mi major	28
Concertul pentru două viori și orchestră	30
Béla Bartók	33
Concertul pentru vioară și orchestră	33
Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră	35
Ludwig van Beethoven	38
Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră în do major	40
Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră în si bemol major	42
Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră în do minor	44
Concertul nr. 4 pentru pian și orchestră în sol major	46
Concertul nr. 5 pentru pian și orchestră în mi bemol major	48
Concertul pentru vioară și orchestră în re major	51
Triplu concert pentru pian, vioară, violoncel și orchestră în do major	54
Pascal Bentoiu	57
Concertul pentru pian și orchestră	57
Luigi Boccherini	60
Concertul pentru violoncel și orchestră în si bemol major	61
Johannes Brahms	63
Concertul pentru vioară și orchestră în re major	64
Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră în re minor	66
Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră în si bemol major	70
Dublu concert pentru vioară, violoncel și orchestră	73
Max Bruch	76
Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră în sol minor	76
Dumitru Bughici	79
Poemul concertant pentru violoncel și orchestră	79
Piotr Ilici Ceaikovski	81
Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră în si bemol minor	82
Concertul pentru vioară și orchestră în re major	84

Pag.

Ernest Chausson 87
Poemul pentru vioară şi orchestră 87
Frédéric Chopin 90
Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră în mi minor . . . 91
Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră în fa minor . . . 94
Paul Constantinescu 98
Concertul pentru vioară şi orchestră 99
Concertul pentru pian şi orchestră 101
Antonin Dvorák 105
Concertul pentru violoncel şi orchestră 105
Emanoil Elenescu 109
Rapsodia romînă pentru vioară şi orchestră 109
George Enescu 111
Simfonia concertantă pentru violoncel şi orchestră 112
Gabriel Fauré 115
Balada pentru pian şi orchestră 116
Ludovic Feldman 118
Concertul pentru flaut şi orchestră de cameră 119
César Franck 122
Poemul simfonic pentru pian şi orchestră — **Djinii** 123
Variaţiuni simfonice pentru pian şi orchestră 125
George Gershwin 129
Rapsodia albastră 130
Alexandr Kostantinovici Glazunov 132
Concertul pentru vioară şi orchestră în la minor 133
Concertul în fa minor pentru pian şi orchestră 136
Reinhold Moritzevici Glier 139
Concertul pentru harpă şi orchestră 140
Concertul pentru corn şi orchestră în si bemol major . . . 142
Edward Grieg 145
Concertul pentru pian şi orchestră în la minor 146
Aram Ilici Haciaturian 149
Concertul pentru vioară şi orchestră 150
Concertul pentru violoncel şi orchestră 152
Georg Friedrich Händel 155
Concertul nr. 4 pentru orgă şi orchestră 156
Concertul nr. 1 pentru orgă şi orchestră 158
Joseph Haydn 160
Concertul pentru violoncel şi orchestră în re major . . . 161
Concertul pentru oboi şi orchestră în do major 163
Concertul pentru pian şi orchestră în re major 165
Concertul pentru pian şi orchestră în do major 168
Concertul pentru flaut şi orchestră în re major 170
Dmitri B. Kabalevski 172
Concertul pentru vioară şi orchestră 173
Edouard Lalo 176
Simfonia spaniolă pentru vioară şi orchestră 176
Concertul pentru violoncel şi orchestră în re major 179
Dinu Lipatti 182
Concertino în stil clasic pentru pian şi orchestră 183
Frantz Liszt 186
Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră în mi bemol major . . 188
Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră în la major . . . 190

Pag.

Alfred Mendelsohn 193
Concertul pentru harpă şi orchestră 194
Concertul pentru vioară şi orchestră nr. 1 196
Felix Mendelssohn-Bartoldy 199
Concertul pentru vioară şi orchestră 200
Concertul pentru pian şi orchestră nr. 1 203
Wolfgang Amadeus Mozart 205
Concertul pentru pian şi orchestră în mi bemol major . . . 206
Concertul pentru pian şi orchestră în re minor 209
Concertul pentru pian şi orchestră în la major 212
Concertul pentru pian şi orchestră în do minor 215
Concertul pentru pian şi orchestră în re major 219
Concertul pentru vioară şi orchestră în sol major 221
Concertul pentru vioară şi orchestră în re major 227
Concertul pentru vioară şi orchestră în mi bemol major . . 230
Concertul pentru flaut, harpă şi orchestră 232
Concertul pentru flaut şi orchestră în re major 233
Concertul pentru două piane şi orchestră în mi bemol major . 236
Concertul pentru corn şi orchestră nr. 3 238
Concertul pentru clarinet şi orchestră în la major 241
Pietro Nardini 244
Concertul pentru vioară şi orchestră în mi minor 244
Nicoló Paganini 246
Concertul pentru vioară şi orchestră în re major 246
Serghei Prokofiev 249
Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră în re bemol major . . 250
Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră în sol minor . . . 252
Concertul nr. 3 pentru pian şi orchestră în do major . . . 254
Concertul nr. 1 pentru vioară şi orchestră în re major . . . 257
Concertul nr. 2 pentru vioară şi orchestră în sol minor . . . 259
Serghei Rahmaninov 263
Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră în do minor . . . 264
Concertul nr. 3 pentru pian şi orchestră în re minor . . . 267
Rapsodia pe o temă de Paganini 270
Maurice Ravel 274
Concertul pentru pian şi orchestră în sol major 275
Concertul de pian pentru mîna stîngă 277
Rapsodia pentru vioară şi orchestră „Tzigane“ 280
Ottorino Respighi 282
Concertul pentru pian şi orchestră 283
N. A. Rimski-Korsakov 286
Concertul pentru pian şi orchestră în do diez minor . . . 287
Camille Saint-Saëns 289
Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră în sol minor . . . 290
Concertul pentru violoncel şi orchestră în la minor 292
Robert Schumann 295
Concertul pentru violoncel şi orchestră în la minor 296
Piesă de concert pentru pian şi orchestră 298
Concertul pentru pian şi orchestră în la minor 299
Dmitri Şostakovici 303
Concertul pentru vioară şi orchestră 304
Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră 308
Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră 310

Pag.

Karl Stamitz 313
Concertul pentru violă și orchestră 313
Richard Strauss 315
Concertul nr. 1 pentru corn și orchestră în mi bemol major . 315
Otar Taktakișvili 319
Concertul pentru pian și orchestră 319
Henrik Wieniawski 322
Concertul pentru vioară și orchestră în re minor 323

Responsabil de carte : ALEXANDRU LEAHU
Tehnoredactor : BEATRICE MANOLIU

Dat la cules 20.10.1961. Bun de tipar 11.12.1961. Tiraj 6145 expl. broșate + 6086 expl. legate. Hîrtie velină satinată de 80 gr m². Ft. 610×860/16 Coli ed. 15,50. Coli de tipar 20,50. Editia 1 Comanda 286 A nr. 4231. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 78.

Tiparul executat sub com. nr. 4675 la Intreprinderea poligrafică nr. 2, str. Brezoianu Nr. 23, București — R.P.R.